

# **Ulrich Müller**

Kandinsky und Tolstoi  
Komposition IV: Krieg und Frieden  
Bild und Theorie

Berlin 2023

# Gliederung

<b>I. Bildgegenstand – Bildform</b>	<b>3</b>
„Komposition IV“ – „Schlacht“	6
„Kosaken“ – Fragment zu „Komposition IV“	12
Entwurfsprozess – „Komposition IV“	17
„Komposition IV“ – „Krieg und Frieden“	20
Ikonografie – Weltsinn Liebe	24
„Komposition IV“ – Nachklänge	30
<b>II. Kunsttheorie – Tolstoi und Kandinsky</b>	<b>32</b>
Geistige Entwicklung – Geistiges Dreieck	33
Innere Notwendigkeit	36
Übertragung – Ansteckung	39
Notwendigkeit – Freiheit	42
Volkskunst – Weltkunst	47
Invention – Ruhm	51
<b>Bibliografie</b>	<b>56</b>
Quellen	56
Werkverzeichnisse	58
Darstellungen	59
<b>Impressum</b>	<b>67</b>

*„1911 konnte kein Mensch das Gegenständliche an diesem Bilde erkennen, was für die Augeneinstellung der damaligen Zeit sehr charakteristisch ist.“*

**25. März 1927, Kandinsky über „Komposition IV“  
in einem Brief an Hans Hildebrandt <sup>1</sup>**

## **I. Bildgegenstand – Bildform**

„Komposition IV“ von Wassily Kandinsky (Abb. 1), im Frühjahr 1911 gemalt, ist eines der bekanntesten Werke des Künstlers, das auf großes Interesse in der Forschung stieß. Dennoch ist es bisher nicht gelungen, eine schlüssige Interpretation des Bildes zu entwickeln, die seinem formalen und farblichen Bestand gerecht wird. Kandinsky selbst hat sich über das Bild in einem tabellarischen Text mit dem Titel „Komposition 4 – Nachträgliches Definieren“ geäußert, den er im März 1911, unmittelbar nach Fertigstellung des Gemäldes, verfasste und im Herbst 1913 bei Herwarth Walden im Berliner Sturmverlag publizierte. Obwohl er zahlreiche Figurationen des Bildes dinglich bezeichnete, von Pferden, Liegenden, einer Burg, Spießern und einer Schlacht sprach, darüber hinaus verschiedene kompositionelle Kraftfelder benannte und über die Besonderheiten der farblichen Gestaltung reflektierte, mutet das Gemälde nach wie vor rätselhaft an.

Auch die Ausführungen in seinem berühmten Traktat „Über das Geistige in der Kunst“, den Kandinsky 1910 im Wesentlichen vollendet hatte, aber erst im Dezember 1911 mit dem Impressum 1912 bei Piper in München veröffentlichte, konnten kaum etwas zur Erhellung des Gemäldes beitragen. Erklärtes Ziel der Schrift ist es, die „Fähigkeit des Erlebens des Geistigen in den materiellen und in den abstrakten Dingen zu wecken.“<sup>2</sup> Die Aussage lässt sich geradewegs auf „Komposition IV“ beziehen, da das Bild einen Grenzgang zwischen Konkretion, d. h. gegenständlicher Form und formbezeichnender Farbe, und Abstraktion, d. h. undinglicher Form und gegenstandsunabhängiger Farbe, vollzieht. Man könnte in seiner grundlegenden Schrift „Über das Geistige in der Kunst“ den Schlüssel zur Deutung seines Gemäldes erblicken, aber auch die Analyse von textlicher und bildlicher Überlieferung hat bisher keine Früchte in dem Sinne getragen, dass sich das Bild in seiner Tiefendimension mitteilt.

Dafür lassen sich vor allem zwei Gründe benennen: Zum einen hat Kandinsky Literatur und Dichtung als Schwesterkünste der Malerei aus ihren tradierten Verbindlichkeiten entlassen und statt ihrer einer musikalischen Malerei das Wort geredet, was insofern bemerkenswert erscheint, als er den einzelnen Farben akustische Qualitäten

---

1 Hildebrandt 1955, S. 328.

2 Kandinsky 1980, Rückblicke, S. 49.

zuordnete. Das Auditive der Farben suchte er in seinem Traktat „Über das Geistige in der Kunst“ näher zu bestimmen, indem er Beziehungen zwischen den Klangfarben der Musikinstrumente und den Farben des Malers knüpfte. So ließ ihn das leuchtende Zinnoberrot an den Klang einer Tuba denken, ein helleres Gelb an den einer Trompete, während ein dunkles Blau dem Cello ähnele, ein tiefes Blau dagegen der Bassgeige. Das Spektrum der Farben, das er auf diesem Wege von den überkommenen symbolischen Kodierungen zu befreien suchte, sollte als Ausdrucksträger emotionaler Qualitäten in den Vordergrund treten, damit die Farben keiner gelehrten Dechiffrierung mehr bedürften, sondern unmittelbar, vergleichbar den Klängen eines Orchesters, auf das Gefühl des Betrachters wirken können.

Zum anderen aber hat Kandinsky gerade in jenen Jahren, als er den abstrakten Gestus seiner Malerei forcierte, was den freien Gebrauch der Farbe einmal mehr begünstigte, eine nicht unerhebliche Anzahl von Werken geschaffen, deren Themen gerade in biblischen Stoffen gründen, sei es das Thema der Sintflut, der Apokalypse oder des Jüngsten Gerichts, allesamt Straf- und Weltuntergangsszenarien, die sich ausnahmslos der schriftlichen Überlieferung verdanken. Je nach Bildform sind die gewählten Themen mal durch die Gegenstände und ihre Konstellation direkt greifbar, mal bildeten sie lediglich den Ausgangspunkt der Bildgestaltung und verflüchtigten sich im Werkprozess vollends. Man könnte vor dem Hintergrund seiner frühen kunsttheoretischen Schriften, was die Verwandtschaft der Künste angeht, von einem ambivalenten Verhältnis sprechen, da er zu diesem Zeitpunkt offenbar noch nicht abschätzen konnte, wie sich die Relationen von Literatur und Malerei, von Malerei und Musik, von Farbe und Klang künftig einpendeln würden.

Die Wahl biblischer Themen wird in der Regel damit erklärt, dass sie Kandinsky aufgrund seiner Erziehung zum russisch-orthodoxen Glauben als geeignete Vehikel erschienen, der materialistischen Weltsicht seiner Zeitgenossen und dem Positivismus in den Wissenschaften den Kampf anzusagen, ihnen eine transzendente Kraft entgegenzustellen, die auf eine höhere als die dingliche Welt, nämlich die Welt des Geistes verweist.<sup>3</sup> Das ist ohne Einschränkung zu bejahen und lässt die religiöse Bindung Kandinskys erkennen, und zwar ungeachtet der Frage nach seiner religiösen Praxis. Selbst wenn Kandinsky gerade in jenen Jahren ein gewisses Interesse für okkulte und theosophische Weltbilder entwickelte,<sup>4</sup> schien ihm doch stets bewusst, dass er niemals eine Metaphysik des Geistes, die er herbeisehnte, würde begründen, geschweige denn installieren können. Allenfalls konnte er hoffen, Spuren des uninterpretierten Geistes, den er aus der Trinität des christlichen Gottes isolierte und seiner Heiligkeit beraubte, mit seiner Malerei zu bezeugen.<sup>5</sup> Mehr vermochte er nicht.

---

3 Kandinsky 1952, S. 22, 40 f.; Kandinsky 1980, Rückblicke, S. 33.

4 Kandinsky 1952, S. 42 f.

5 Vgl. Kandinsky 1980, Rückblicke, S. 45. Clemens Weiler schrieb 1959 in seiner Monografie über Alexej von Jawlensky mit Blick auf die „Blauen Vier“, das sind Lyonel Feininger, Jawlensky, Kandinsky und Paul Klee: „... ihnen allen war das Streben nach einem ‚Geistigen in der Kunst‘ gemeinsam, das nicht interpretiert werden mußte, aber das ‚verkündet‘ werden sollte.“ Weiler 1959, S. 119. Kandinsky besaß ein Exemplar von Henri Bergson, Einführung in die Metaphysik, Jena 1912. Vgl. Hahl-Koch 1993, S. 193.

In Anbetracht der Schwierigkeit, aus abstrakten oder semiabstrakten Gemälden ihren inneren Gehalt herauszulesen, hat man im Fall von „Komposition IV“, so will es scheinen, zur Übertragung Zuflucht genommen, da ein ähnlicher Motivbestand doch eine ähnliche Bedeutung nahelege, auch wenn er in anderen Kontexten auftaucht: So sei das häufig bei Kandinsky anzutreffende Bildthema des galoppierenden oder bewaffneten Reiters, insbesondere in Gestalt des Heiligen Georg, der den Drachen besiegt, Symbol für den Kampf von Gut und Böse, für den Kampf zwischen einer lichten, transzendenten Idee und den düsteren, erdgebundenen Kräften materieller Existenz.<sup>6</sup> In diese ihrem Charakter nach neuplatonische Konfiguration fügt sich die Mehrzahl der in Vorschlag gebrachten Interpretationen zu „Komposition IV“ ein: Während die linke Bildhälfte den Kampf antagonistischer Mächte oder auch die Eroberung einer geistigen Welt zum Thema habe, zeige die rechte mit ihrem simultanen, in zwei Phasen dargestellten Paar dessen Auferstehung. Unausgesprochen bleibt jedoch, ob es sich dabei um die Auferstehung am Tag des Jüngsten Gerichts handeln soll oder um eine Auferstehung als Ausdruck geistiger Läuterung. Mit gutem Grund darf man Zweifel hegen, dass die rechte Bildseite in thematischer Hinsicht richtig erschlossen ist, denn diese Lesart kann sich lediglich auf eine Formanalogie bei den Köpfen der Figuren stützen, die es wiederum erlauben soll, auf eine Simultanszene zu schließen. Das entspricht weder einer ikonografischen Tradition noch Kandinskys wiederkehrenden bildsprachlichen Mitteln. Auch bei der linken Bildhälfte, deren Deutung im Vagen verbleibt, scheinen Präzisierungen nicht nur wünschenswert, sondern geboten.

Vor dem Hintergrund der bisherigen Deutungsversuche hat die Forschung in einem finalen Akt die Frage aufgeworfen, welcher Gattung der Malerei das Bild zuzurechnen sei. Man hat dafür gehalten, dass es sich um eine Historie handelt, also die höchste Bildform im Concetto der Gattungshierarchie von Historie, Porträt, Genre, Landschaft und Stillleben. Der Versuch einer Einordnung ist deshalb interessant und auch wagemutig, weil sich das System der Gattungshierarchie schon im 18. Jahrhundert angesichts neuer Bildformen als unzureichend und obsolet erwies. Das muss für die Moderne erst recht gelten. Hinzu kommt, dass das Thema des Gemäldes von Kandinsky nicht mit Sicherheit bestimmt werden kann, was die Historienmalerei eigentlich nicht duldet. Auch wäre es von einem kunsthistorischen Standpunkt aus sehr ungewöhnlich, wenn eine Historie in zwei Hälften zerfiele, deren Themen unverbunden nebeneinander stünden. Aus diesen Gründen vielleicht hat man sich mit dem Hinweis beholfen, dass „Komposition IV“ als abstrakte Historie anzusprechen sei.<sup>7</sup> Was das ist und wie sie zu verstehen wäre, müsste allerdings erläutert werden. Auch diese Kategorisierung führt leider zu keinem Ergebnis, sondern verschiebt nur das Problem der Inhaltsdeutung. Hält man sich an den Begriff der Ideenkunst statt den der Historie, öffnet sich ein weiteres Feld, dessen Vorzüge darin bestehen, dass man allen

---

Ob er dort Antworten auf seine drängenden Fragen fand, scheint eher zweifelhaft, wenngleich die Schrift dem Intuitiven einen bedeutenden Platz einräumt.

6 Die prononcierteste Interpretation auf der Grundlage älterer Vorschläge entwickelte Ingeborg Besch, auf die hier stellvertretend verwiesen sei. Vgl. Besch 2004, S. 35, 62 ff.

7 Vgl. Thürlemann 1986, S. 112 ff.

kanonischen Bestimmungen entgeht. Das ist im Falle von Kandinsky, der als Begründer der abstrakten Malerei in die Geschichte der Kunst einging, zweifellos sinnvoll.

## „Komposition IV“ – „Schlacht“

„Komposition IV“, von Kandinsky im Februar 1911 gemalt und mit dem Zusatztitel „Schlacht“ versehen, stellt die Betrachter vor eine Herausforderung (Abb. 1). Das Bild konfrontiert sie mit einer zunächst irritierenden Gemengelage aus buntfarbigen Flecken und Flächen unterschiedlicher Größe, die teils ineinanderfließen, teils durch beigemengte Farben den Grundwert variieren oder auch als farbige Kraftfelder in Erscheinung treten, wie das gesättigte Blau im Zentrum des Gemäldes. Darüber legt sich ein Gerüst aus schwarzen Linien, die sowohl Teilflächen abgrenzen, als auch verschiedene Gegenstände aufscheinen lassen. Die Linien und die Farben, die Grundelemente der Malerei, erzeugen ein pulsierendes Bild, das zudem durch seine Größe besticht. Kandinsky hat seine Dimensionen auf die Maße von 159,5 cm in der Höhe und 250,5 cm in der Breite festgelegt. Das ausgeprägte Querformat der Leinwand erlaubte es dem Maler, eine bald panoramatische Landschaft darzustellen,<sup>8</sup> die durch drei Berge ihre Grundstruktur erhielt. Links und rechts bilden dreieckig zugeschnittene, spitze Massive einen Kontrast zur gerundeten Bergkuppe im Bildzentrum, auf der ein Kastell thront, dessen geometrisch gebrochener Umriss den formalen Anschluss an die zackigen Bergmassive zu beiden Seiten sucht. Vor dem zentralen Massiv mit bekrönender Burg haben drei schemenhafte, in gebrochenem Weiß gewandete, teils bärtige Figuren mit roten Kappen Stellung bezogen, die einen Säbel und zwei Lanzen bei sich führen.<sup>9</sup> Die überlangen Spieße durchmessen das Gemälde in der gesamten Höhe und teilen es in zwei Hälften: Während links eine Schlachtenszene dargestellt ist, finden wir auf der rechten Seite ein übergroß dargestelltes, eng umschlungenes Paar, das Kandinsky ungeachtet seiner Schrägstellung im Winkel von etwa dreißig Grad als „Liegende“ bezeichnet hat. Ihre diagonal geführten Körperkonturen, die von der unteren Bildmitte ausgehen, verklammern das mittlere und rechte Bergmassiv und lassen erkennen, dass Kandinsky keinen einheitlichen Maßstab für die Gestaltung seines Bildpersonals wählte. In Anbetracht des Befundes, dass das liegende Paar die Burgwächter um das Doppelte überragt, wird unmissverständlich klar, dass Kandinsky die mittelalterliche Bedeutungsperspektive reaktivierte. Sie stellt das Bedeutende groß, wenn nicht übergroß dar, das weniger Bedeutende dagegen kleiner, ohne sich um das

---

8 Der Komponist Arnold Schönberg, zu dem Kandinsky am 18. Januar 1911 erstmals Kontakt aufnahm, thematisierte sein Unbehagen angesichts der großformatigen Werke des Malers in einem Brief vom 14. Dezember 1911: „Mit etwas kann ich mich nicht recht anfreunden: mit dem Format, mit der Größe. ... Da es sich nur um Proportionen handelt, ... so kann es unmöglich aufs Format ankommen. ... Ich spüre diese Farbgewichte weniger, weil sie mir zu sehr aus dem Gesichtsfeld entweichen. (Einzelne entschlüpfen mir ganz.) Ich müßte mich weit wegstellen, und dann ist ja das Bild kleiner .... Vielleicht habe ich deswegen von den ganz großen Bildern weniger Eindruck, weil ich sie nicht geschlossen aufnehmen konnte.“ Kandinsky ging darauf in einem Brief vom 13. Januar 1912 ein: „... ich bezwecke gerade (manchmal) durch die Dimension das augenblickliche Übersehen der Bilder zu verhindern.“ Und: „... ( ) die Dimension (ist) eine Kraft, ein Mittel“. Schönberg/Kandinsky 1983, S. 53, 57.

9 Das Motiv dreier bewaffneter Männer ist auch in dem Farbholzschnitt mit dem Titel „Verfolgung“ von 1907 greifbar. Kandinsky hat hier die mit Schwertern gerüsteten Männer in strenger Reihung an den Rand des Geschehens versetzt. Siehe Roethel 1970, S. 128 f., Nr. 64; Friedel/Hoberg 2008, S. 151, 273, Nr. 60. 1.

Diskontinuierliche des Maßstabwechsels zu bekümmern, im Gegenteil: Dem Prominenten und Wichtigen im Bild soll die uneingeschränkte Aufmerksamkeit zuteil werden, auch wenn auf diesem Wege innerbildliche Spannungen auftreten, die es wiederum zugunsten des Bildganzen zu vermitteln gilt.

Um die Integration seines Gigantenpaares im Bild zu gewährleisten, führte Kandinsky die Körperumrisse beinahe parallel zur linken Kontur des rechten Bergmassivs, die zugleich als Standlinie für eine rätselhafte Konfiguration zweier Bildelemente dient. Während das linke, was den Umriss betrifft, am ehesten an eine Messerspitze denken lässt, wiederholt das rechte die Körperkonturen des liegenden Paares, was im Hinblick auf die Deutung des Gemäldes für größte Verwirrung sorgte. Denn man glaubte hier das Paar im Sinne einer Simultanszene gedoppelt zu sehen. Unter inhaltlichen Gesichtspunkten ist jedoch völlig unklar, wie die vermeinte Simultanszene zu lesen wäre. Allerdings lässt sich aus formaler Sicht sagen, dass die rätselhaften Bildelemente über den transparenten Burgkörper hinweg ein Gegengewicht zu den beiden berittenen Kriegerern bilden, die hoch über der linken Talsenke mit der tief stehenden Sonne und dem Regenbogen die Klängen kreuzen. Das Motiv der beiden Kavalleristen, die mit gebogenen Säbeln kämpfen, könnte der berühmten Anghiari-Schlacht von Leonardo da Vinci entlehnt sein, denn auch dort schlugen sich die kämpfenden Reiter, die das Geschehen nach oben hin abschließen, mit Krummschwertern.<sup>10</sup> Was die innerbildlichen Relationen angeht, so machte der Maler auch hier wiederum von der Bedeutungsperspektive Gebrauch, diesmal allerdings maßvoller, um eine Balance zwischen den beiden Bildhälften zu erreichen.

An den Hängen der Berge haben sich lanzenbewehrte Verbände aufgestellt, die, vorläufig noch in geordneten Reihen, offenbar bereit sind, aufeinander loszustürmen. Das schwierige, abschüssige Gelände kann weder der Infanterie aus Pikenieren noch den Lanzenreitern gelegen kommen, zumal unterhalb des Regenbogens, der eine Brücke zwischen dem linken und dem mittleren Bergmassiv schlägt, ein weiterer Bergkamm sichtbar wird.<sup>11</sup> Die Ausrüstung der Kampfverbände verlangt nach offenem, weitem Gelände, das den Einheiten Bewegungs- und Handlungsraum böte. Dessen ungeachtet erscheinen die parallel gebündelten Lanzen der einzelnen Truppenverbände wie Kraftlinien oder Vektoren mit verschiedenen Richtungsimpulsen. Das Geordnete der Lanzenschäfte tritt in Kontrast zu dem verhakten Lineament der beiden miteinander kämpfenden Kavalleristen, die jene Krummsäbel schwingen und damit das Spektrum der Bogen- und Hakenlinien bereichern. Von den Pferden hat Kandinsky neben dem Lineament der vier Vorderhände jeweils die Konturlinie des Kopfes, Nackens und Rückens gegeben, über denen die Reiter als schwebende Gebilde, lediglich als mehr oder minder gebogene Rückenlinien greifbar, auszumachen sind, deren leuchtend rote Kappen auf die Position der Köpfe verweisen, ohne dass Genaueres auszumachen

---

10 Leonardos Karton der Anghiari-Schlacht ist verloren, aber im Kern durch eine Kopie von Peter Paul Rubens überliefert. Den Hinweis auf Leonardo verdanke ich Werner Busch, Berlin.

11 Dass die Thematik der Lanzenreiter im Spektrum des Denkbaren liegt, kann das Gemälde „Araber II“ von 1911 erweisen. Vgl. Roethel/Benjamin 1982, Bd. 1, S. 360, 362, Nr. 379.

wäre. Den Reitern helfen die längeren Staketen der Lanzen gleichsam auf, stoßen sie in die Höhe und bilden zudem eine geordnete Folie für den Wirbel der Bogenlinien.

Das beschriebene Lineament hat ausnahmslos gegenstandsbezeichnende Funktion, einem Kürzel gleich, das vom Betrachter verlangt, die erkannten Figurationen in der Vorstellungskraft zu vervollständigen. Die Linien geben lediglich einen Teil des Gegenstandes für das Ganze an. Darüber hinaus soll das Lineament als semiabstrakte Konfiguration in sich schlüssig erscheinen, d. h. sich als formales Gebilde durch optische Kohärenz und eindringliche Gestalt auszeichnen. Man sieht das an der sich verflüchtigen Bogenlinie des rechten Pferdeleibes, die auf einen der Lanzenverbände in spitzem Winkel zuläuft. Den spitzen Winkel hat Kandinsky offenbar als störend empfunden und weitgehend getilgt. Nicht weniger heikel musste die entstandene Negativfigur des Bildgrundes aus Pferderücken und Burgumriss erscheinen, die der Maler durch drei kräftige schwarze Bogenstriche überspielte und sie in die Burg hineinlaufen ließ. Dieses Lineament ist nicht formbezeichnend, sondern frei, d. h. ohne Bindung an Gegenständliches erfunden. Ihm kommt die Aufgabe zu, die linearen Bildelemente mit ihrer unterschiedlichen Strichstärke in eine Balance zu bringen, sie zu verspannen und den dynamischen Impuls der Kavalleristen und Lanzenverbände über die eigentliche Kampfszene hinauszuführen und zu verankern. Dieselbe Bedeutung hat der grauschwarze Strich am oberen Bildrand links, der gleichsam vom höher aufragenden Pferdekopf abspringt. Ähnliches kann von den offenen Winkeln bei den Köpfen des liegenden Paares auf der rechten Bildseite gesagt werden. Wenngleich die Vorstudien zu dem Gemälde erkennen lassen, dass sie Arme darstellen, die sich hier von den Körpern des Paares gelöst haben, scheint ihre Funktion neben der Gegenstandsbezeichnung vor allem darin zu bestehen, das Paar zu erden beziehungsweise an das Bergmassiv zu binden. Das zeigt die Strichführung des größeren Winkels in seiner Parallelausrichtung zur Bergkante unverkennbar, eine Lösung, die Kandinsky auch bei der Einbindung des Kastells verfolgte.

Man kann mit Fug und Recht sagen, dass das überwiegende Lineament des Gemäldes gegenstandsbezeichnend ist, einmal als Konturlinie für gegenständlich aufgefasste, erdschwere Gebilde wie die Berge oder die Burg, dann als Abkürzung für die körperhaften Gegenstände, seien es die sich aufbäumenden Pferde oder die säbelschwingenden Reiter. Lediglich ein Objekt scheint aus der Rationalität der Darstellung auszuscheren: der im Verhältnis zum Umraum in gesättigten, teils leuchtenden Farben gefasste Felsbrocken, der, einem freischwebenden Kometen ähnlich, in die Kriegsszene einbricht. Er mag auf den ersten Blick durch den grüngrauen Strich konturiert wirken, ist jedoch vor allem aus kontrastierenden Farben des Rotspektrums hervorgebracht, und darin dem Regenbogen verwandt, den keine Konturlinie umreißt oder gliedert. Das gilt auch für die beiden Sonnen des Gemäldes, von denen die eine mit dunklem, grau-schwarzem Hof unterhalb des Regenbogens erscheint, während die zweite mit orange-rot-purpurnem Kranz in der oberen rechten Bildecke steht. Kandinsky lässt Gegenstände sowohl aus reinen Linien, wie im Falle der Pferde, als auch aus reinen Farben, wie die Himmelskörper, entstehen, und er nutzt auch die Möglichkeit, Gegenstände aus Linien und Farben zu gestalten wie die blaue Bergkuppe im Zentrum des Bildes. Während der Maler die Kuppe mit einem kräftigen Kobaltblau versah und



ihr dadurch Gewicht verlieh, weist die bekrönende Burg keine Eigenfarbe auf, sondern zieht den buntfarbig gestalteten Himmel in ihr Inneres. Das Kastell erscheint wie ein Luftschloss. Die drei Wächter vor dem Burgberg, allein aus Farbe gestaltet, lösen sich mit zunehmender Bildtiefe auf, verlieren an körperlicher Prägnanz und verflüchtigen sich zu einem Farbnebel aus gebrochenem Weiß, Gelb, Blau und Grau mit Spuren von Grün und Rosé. Diese Auflösungstendenz findet wiederum an der Parabel des Bergumrisses ihre Grenze, denn andernfalls würde das Bild seine Lesbarkeit im Hinblick auf die Raumkonstellation einbüßen.

Es steht außer Frage, dass der Burgberg der vorderen Raumschicht angehört, das rechte Massiv als dahinterliegend wahrgenommen wird, während das eng umschlungene Paar dem Betrachter zum Greifen nahe erscheint. Gleichwohl stößt das Blau der Bergkuppe den Tiefenraum auf, weil ihm, wie schon Goethe erkannte, die Eigenschaft innewohnt, sich zurückzuziehen, was Kandinsky durch die Auseinandersetzung mit den Farbstudien des Dichters und seine eigenen Experimente freilich wusste. Blau galt ihm als die geistigste der Primärfarben mit zentripetalem Charakter.<sup>12</sup> Blau, die Farbe des Himmels und der Ferne, hatte Leonardo da Vinci in seinem Malereitraktat für die entfernten Gegenstände der Landschaftsmalerei empfohlen und dargelegt, dass die Ausdehnung der Luftschichten zwischen betrachtendem Auge und betrachtetem Gegenstand den Dingen ihre Eigenfarbe nimmt und sie blau einfärbt. Gegen diese über Jahrhunderte in Geltung stehende Regel verstieß Kandinsky nicht nur fundamental, sondern er kehrte die Farb- beziehungsweise Luftperspektive der Renaissance regelrecht um, denn es ging ihm nicht, ebenso wenig wie den Fauves, um die Schilderung von Naturwahrheit, sondern um das gestaltete Bild einer inneren Schau.

Dem kräftigen, schwarz konturierten Blau des zentralen Massivs kommen innerhalb der Komposition überdies Ordnungsfunktionen zu: Zum einen wiederholt der Bergumriss die Form des Regenbogens und nähert die beiden Gebilde trotz differenter Qualität einander an. Das Flüchtige der Spektralfarben erscheint in derselben Form wie das Solide der Bergkuppe. Zum anderen schafft das Blau eine Kontrastfolie für das grünliche Gelb des rechten Bergmassivs, tritt als sein Gegenspieler auf, trägt auf diesem Wege zur Verräumlichung der gestaffelten, farbig großflächig behandelten Bergmassive bei und beruhigt überdies den flirrenden, teils buntscheckigen Farbauftrag, den man vor allem im Himmel, aber auch auf der Erde findet. Das ist nicht nur eine koloristische Gestaltungsweise, sondern insofern philosophisches Programm, als Kandinsky durch die Farbigkeit seiner Gemälde einen polyphonen Klang zu erzeugen suchte, der mit einer unverbrüchlichen Weltharmonie konvergiert, Irdisches und Kosmisches als Einheit begreift und die Durchgeistigung der Welt darzustellen vermag.<sup>13</sup>

---

12 Kandinsky 1952, S. 88 f.

13 „Die Welt klingt. Sie ist ein Kosmos der geistig wirkenden Wesen.“ Kandinsky 1967, Formfrage, S. 168. Und: „Das Malen ist ein donnernder Zusammenstoß verschiedener Welten, die in und aus dem Kampfe miteinander die neue Welt zu schaffen bestimmt sind, die das Werk heißt. Jedes Werk entsteht technisch so, wie der Kosmos entstand – durch Katastrophen, die aus dem chaotischen Gebrüll der Instrumente zum Schluß eine Symphonie bilden, die Sphärenmusik heißt. Werkschöpfung ist Weltschöpfung.“ Kandinsky 1980, Rückblicke, S. 41.

In seiner klingenden Landschaft, wo fließende Übergänge der Formen und Farben sich allenthalben finden, herrscht Krieg, weniger als unabänderliches Grauen der Welt, wie der Subtitel „Schlacht“ glauben macht, sondern als Ausdruck brennender Freiheitsliebe, wie an dieser Stelle bereits vorausgeschickt werden kann. Freiheit, verstanden als das Selbstbestimmungsrecht der Völker einschließlich des Rechts, die Freiheit unbedingt, zur Not auch kriegerisch zu verteidigen, rückt hier in den Fokus, was einschneidende Auswirkungen auf das Leben in einem Staat und die Existenz jedes Einzelnen hat. Zudem handelt „Komposition IV“ von der Liebe unter den Menschen, die Eigennutz und Selbstsucht überwindet und in Hingabe und Selbstlosigkeit aufgeht. Denn wie noch zu zeigen sein wird, dürfen wir die „Liegenden“ als Liebende verstehen, als namentlich benennbare Personen, die einander ganz hingegen sind und sich dadurch harmonisch in das Weltganze einfügen. Kandinsky scheint hier an die schwebenden Liebespaare in der Malerei und Grafik des 19. Jahrhunderts anzuschließen, als deren berühmtestes Francesca und Paolo aus Dantes „Göttlicher Komödie“ gelten darf.<sup>14</sup> „Komposition IV“ ist ein Schlüsselwerk Kandinskys, und hierin liegt wohl der tiefere Grund, warum der Künstler sich zeitlebens von dem Gemälde nicht trennen wollte (Abb. 2). Erst Nina Kandinsky, seine Frau und Witwe, hat es 1965 an die Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf veräußert und damit der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

Kandinsky hat sich in seinen flankierenden Bemerkungen jeder Inhaltsdeutung enthalten, wohl aber hob er in seinem Text „Komposition 4 – Nachträgliches Definieren“ auf die formalen und farblichen Qualitäten des Gemäldes ab. Unter der ersten Rubrik „Massen“ trennt er analytisch Farben und Linien und bemerkt zur „Farbe“: „unten Mitte – Blau (gibt dem Ganzen kalten Klang)“; „oben rechts – getrenntes Blau, Rot, Gelb“, was den vorherrschenden Farbakkord der rechten Bildpartie insgesamt beschreibt. Dann spricht er über die „Linien“: „oben links – schwarze Linien der Pferde im Knoten“; „unten rechts – langgezogene Linien der Liegenden“. Die zweite Rubrik widmet er den „Gegensätzen“: „der Masse zur Linie“; „des Präzisen zum Verschwommenen“; „des Linienknotens zum Farbenknoten und Hauptgegensatz: spitze, scharfe Bewegung (Schlacht) zu hell-kalt-süßen Farben.“ Diesen Gedanken greift er nochmals unter der Rubrik „Zwei Zentren“ auf: „Die ganze Komposition ist sehr hell gemeint mit vielen süßen Farben, die oft ineinander fließen (Auflösungen), auch das Gelb ist kalt. Dieses Hell-Süß-Kalte zum Spitz-Bewegten (Krieg) ist der Hauptgegensatz im Bilde. Hier ist, scheint mir, dieser Gegensatz (im Vergleich mit Komposition 2) noch stärker, aber dafür auch härter (innerlich), deutlicher, was als Vorteil das präzisere Wirken hat und als Nachteil eine zu große Deutlichkeit dieser Präzision.“<sup>15</sup>

Es wird nicht klar, was Kandinsky mit der Wortschöpfung des Farbenknotens meint. Zuerst stellt sich der Gedanke ein, dass der Künstler die Wendung in Analogie zu der des Linienknotens erfand. Blickt man mit Abstand auf das Bild, so wird einmal mehr deutlich, dass auf der linken Seite Linien dominieren, während sich auf der rechten

---

14 Siehe Ewals 1996, S. 182 ff; Forberg/Metken 1975, Bd. 2, S. 1445. Den Hinweis verdanke ich Werner Busch, Berlin.

15 Kandinsky im März 1911, zit. n. Thürlemann 1986, S. 219 f.

Seite das Spiel der Farben umso reicher entfaltet. Von Verknotungen der Farben kann schwerlich die Rede sein, wohl aber von fließenden Modellierungen und Facettierungen. Man muss beispielsweise nur die Farbe Grün im Bild aufsuchen und bald schon wird deutlich, dass Kandinsky sie bei der rätselhaften Figuration oberhalb des rechten Bergmassivs pastos, in facettiertem Modus aufgetragen hat, über der Burg das Gelb, Blau, Orangerot, den Ocker und das gebrochene Weiß umspielen lässt und beim linken Bergmassiv, dessen Oberfläche allein aus ineinander gemischten Farben entsteht, neben der gesättigten Partie am Rand mit Weiß, Gelb, Blau, Grau und Rosé verstrichen hat. Grün tritt an drei Stellen des Gemäldes prägnant auf und lässt die auf Harmonie bedachte Verteilung der Farben erkennen.

Was das Inhaltliche angeht, so bleibt völlig offen, welcher Sinn der rechten Bildhälfte zukommt, da Kandinsky lediglich über die Tonalität (hell), den Geschmack (süß) und die Temperatur (kalt) der Farben sprach. Das ist kein aufgeblähtes Wortspiel, sondern zeigt vielmehr, welchen Rang er der Farbe zuschrieb. Sie vermag in seinem Verständnis weit mehr, als nur den Sehsinn anzureizen: „Farbe wirkt durch das Auge auf die sämtl. Sinne: auf das Ohr (sie klingt), auf den Geschmack (sie schmeckt), auf das Gefühl (dies Blau ist weich, wie Samt), und Geruch (manche Farben duften – duftige Malerei; hell blaugrün riecht wie frische Luft).“<sup>16</sup> Wie aus den erst vor einigen Jahren publizierten Notizen hervorgeht, verfolgte Kandinsky ganz offensichtlich das umstrittene Konzept der Synästhesie, der Miterregung eines Sinnesorgans bei Reizung eines anderen, ein Phänomen, über das der Maler zu Lebzeiten nicht öffentlich sprach, es aber für seine Werke reklamierte, was wiederum auf seine Idee der Musik als Schwesterkunst der Malerei verweist.<sup>17</sup>

Schließlich erhebt sich die Frage, in welchem Verhältnis die beiden höchst differenten Seiten des Gemäldes zueinander stehen. Die Schlachtenszene ist eindeutig und immer schon als solche gesehen worden, aber das Gigantenpaar der Liegenden gibt ein großes Rätsel auf und hat zu kühnen Spekulationen verführt.<sup>18</sup> Die kunsthistorische

---

16 Kandinsky sprach den Gedanken in seinem Manuskript „Definieren der Farben“ aus, das Helmut Friedel auf das Jahr 1904 datierte. Kandinsky 2007, Farben, S. 251. Vgl. Gott dang 2004, S. 371 ff.

17 Besonders deutlich wird das bei dem Werk „Der gelbe Klang. Eine Bühnenkomposition“ (1912). Zum 5. Bild schrieb Kandinsky: „Im Orchester fangen einzelne Farben an zu sprechen. ... Dann hört man im Orchester wieder einzelne Farben.“ Kandinsky 1967, Klang, S. 227. Kandinskys Aussagen berühren sich aufs Engste mit den Arbeiten von Alexander Skrjabin, der 1909/10 ein Orchesterwerk mit dem Titel „Prométhée. Le Poème du feu“ schuf, das einen Part für ein Farbenklavier vorsah. Es kam am 2. bzw. 15. März 1911 in Moskau zur Uraufführung, allerdings ohne das vorgeschriebene Farbenklavier. Vgl. Schibli 1983, S. 227 ff.

18 Gemeinhin wird in der Forschung davon ausgegangen, dass das Menschenpaar in Verbindung mit der rätselhaften Figuration auf der rechten Bildseite das Thema der Auferstehung repräsentiere. Nishida schlug dagegen vor, dass die Reiter den Konflikt zwischen der West- und Ostkirche symbolisieren, das Kastell die künftige universelle Kirche, die drei Gestalten am Fuß des blauen Berges die Erzengel Gabriel, Michael und Raphael und das umschlungene Paar Adam und Eva. Nishida 1978, S. 5. Washton Long dachte, dass die Figuration oberhalb des liegenden Paares „saints“, Heilige, darstelle. Washton Long 1980, S. 113. Thürlemann schrieb: „Während die beiden unteren Konfigurationen noch als ‚Körper‘ mit ‚menschlichen Köpfen‘ gelesen werden können, ist eine solche Identifikation für die obere Doppelkonfiguration nicht mehr möglich. ... Dem Begriff der ‚Auferstehung‘ scheinen die Sinneffekte unserer syntagmatischen Lektüre ... im wesentlichen zu entsprechen.“ Thürlemann 1986, S. 112. Dämmer vermerkte: „Näher und eindeutiger als in ‚Komposition II‘ ist der

Forschung ist bisher an der Auflösung des Hauptgegensatzes auch deshalb gescheitert, weil Kandinsky mit seinen nachträglichen Definitionen inhaltliche Belange (Schlacht/Krieg) gegen koloristische Aspekte (hell-kalt-süße Farben) ausspielte, was die dichotome Bildstruktur vertiefen musste, und zwar umso mehr, als er in seinem Traktat „Über das Geistige in der Kunst“ konstatierte: „Gegensätze und Widersprüche – das ist unsere Harmonie.“<sup>19</sup> Kandinskys Beredsamkeit scheint mit jeder weiteren Erläuterung den gordischen Knoten des Gemäldes nur noch fester zu zurren.

## „Kosaken“ – Fragment zu „Komposition IV“

Am 13. Januar 1911 malte Kandinsky ein Bild mit dem Titel „Kosaken“ (Abb. 3), das gemeinhin als Fragment zu „Komposition IV“ betrachtet wird. Tatsächlich handelt es sich um ein vollgültiges Kunstwerk, das heute in der Londoner Tate Gallery hängt.<sup>20</sup> Kandinsky war denkbar stolz, sein Gemälde an einem prominenten Ort zu wissen, denn am 13. Januar 1939 schrieb er, auf den Tag genau nach achtundzwanzig Jahren, an die Künstlerin, Kuratorin und Sammlerin Galka Scheyer: „An American woman [Mrs. Hazel McKinley] living in London has bought a pre-war painting from me and presented it to the Tate Gallery in London! It is the first truly modern painting in the famous museum in London. The painting is called ‚Cosaques‘“.<sup>21</sup> Kandinsky hielt offenbar den Hinweis für angebracht, dass es sich bei seinem Gemälde um das erste wahrhaft moderne Bild des berühmten Museums handelt, was zu der Frage Anlass gibt, worin seine spezifische Qualität besteht. Zunächst einmal zeichnet sich das Bild durch eine beachtliche Größe von 94,5 x 130 cm aus und ist damit in der Höhe um einiges gedrungener als „Komposition IV“, in der Breite entspricht es etwa der linken Hälfte. Man hat vermutet, dass der Titel zufällig gewählt sei,<sup>22</sup> und hat nicht erklären können, warum Kandinsky es auf das Jahr 1910 datierte. Dass der Künstler bestimmte Werke vordatierte, ist kein Einzelfall. Das berühmte „Erste Abstrakte Aquarell“, ebenfalls mit der Jahreszahl 1910 versehen, wurde von der Forschung in das Jahr 1913 verschoben, jenes Jahr, als Kandinsky an „Komposition VII“ arbeitete.<sup>23</sup> Die Frage nach den Gründen für die

---

Bezug des Paares hier zu den blockhaften Gestalten, die von der Mitte aus über den Kamm des gelben Berges aufsteigen.“ Und weiter unten: „Die blockhaften Gestalten, in denen eine Weiterentwicklung des Paares zu vermuten ist, entfallen [im Holzschnitt].“ Dämmer 1991, S. 118, 127. Dabrowski konstatierte dagegen: „... the standing and reclining figures – the symbols of the forthcoming spiritual epoch.“ Dabrowski 1995, S. 34. Besch favorisierte wiederum das Thema der Auferstehung: „... die beiden ‚Liegenden‘ oder ‚Auferstehenden‘ unten rechts ...“. Besch 2004, S. 65. Die drei Kosaken, die das Kastell bewachen, könnten nach dem Dafürhalten Beschs die drei Patriarchen Abraham, Isaak und Jakob darstellen. Ebd., S. 69. Gaßner/Kersten sehen in dem Bild den theosophischen Übungsleitfaden „Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten“, 1909, von Rudolf Steiner visualisiert. Ihr Ansatz ist singulär und ohne Nachfolge geblieben. Vgl. Gaßner/Kersten 1991, S. 267 ff.

19 Kandinsky 1952, S. 109.

20 Zum Gemälde Roethel/Benjamin 1982, Bd. 1, S. 347, Nr. 367.

21 Zit. n. Richard Calvocoressi, Foreword, in: Vergo 1986, S. 4.

22 Dabrowski 1995, S. 32.

23 Zu Komposition VII, 1913, siehe Roethel/Benjamin 1982, Bd. 1, S. 474, Nr. 476; zum sogenannten „Ersten Abstrakten Aquarell“ Barnett 1992, Bd. 1, S. 327, Nr. 365. Hideho Nishida argumentierte 1978, dass das sogenannte „Erste Abstrakte Aquarell“ als achte Studie zu „Komposition VII“ zu betrachten sei und 1913 entstand. Vgl. Nishida 1978, S. 1–20. Die Forschung hat das allgemein akzeptiert.

Vordatierung des Gemäldes „Kosaken“ konnte bisher nicht beantwortet werden. Man hat es in diesem Fall nicht wie bei dem „Ersten Abstrakten Aquarell“ mit stilistischen und chronologischen Problemen zu tun, sondern mit biografischen und lebensgeschichtlichen. Denn der Stoff des Gemäldes geht auf ein literarisches Werk zurück, das bisher nicht ins Blickfeld der Forschung trat, und zwar auf Lew Tolstois Erzählung „Die Kosaken“, die zwischen 1852 und 1862 entstand und 1863 erschien.<sup>24</sup>

Kandinsky schätzte den Schriftsteller außerordentlich und die Werke Tolstois standen im Bücherschrank des Malers. Nina Kandinsky überliefert, dass ihr Mann sich nach der Arbeit mit Musik, mit Lesen und gelegentlichen Kinobesuchen entspannte. „In seiner Bibliothek befanden sich Bücher von Charles Dickens, den er in russischer Übersetzung las, von Gogol, Dostojewski und Tolstoi, um nur die wichtigsten zu nennen.“<sup>25</sup> Die Wertschätzung Tolstois wird auch durch Dokumente von der Hand Kandinskys bezeugt. Am 8. September 1904 schrieb er einen tröstenden Brief an Gabriele Münter, seine damalige Lebensgefährtin, und nahm rückblickend noch einmal Stellung zur gereizten Stimmung während einer gemeinsamen Reise durch die Niederlande, die sie im Sommer desselben Jahres unternommen hatten. Es heißt da: „Ich habe diese Tage bei Tolstoi gelesen, wie sich ein frischgebackenes Ehepaar, das sich sehr liebte, wegen Unsinn, Kleinigkeiten und manchmal auch ganz ohne irgendeinen Grund zu haben, oft zankte und stritt. Und da habe ich plötzlich verstanden, wie es mit uns in Amsterdam war. Riesig tiefer Kerl, der T[olstoi]. Und das beruhigte mich.“<sup>26</sup>

Im April 1934 schrieb er Werner Drewes, einem ehemaligen Schüler des Bauhauses, einen sehr persönlich gehaltenen Brief, in dem er ausführte, dass der Künstler, der Gelehrte und der Geistliche sich nur ihrer Arbeit verpflichtet sehen sollten, dass die Einmischung in die Politik zwecklos sei, dass die politischen Fragen nur dann gelöst würden, wenn es keine Politiker mehr gebe. Kandinsky bekannte im Weiteren, dass er das Studium der Jurisprudenz und Nationalökonomie nie bereut habe, aber froh sei, im Alter von dreißig Jahren der inneren Berufung als Künstler gefolgt zu sein. Und weiter schrieb er: „Als Student lächelte ich mitleidig über die Worte Tolstoi's ‚schlechten Menschen kann kein politisches oder soziales System helfen – man muss mit dem Menschen anfangen‘. Alles, was ich bis heute beobachten konnte, bestätigt diesen Gedanken. Die Beobachtung geht sogar weiter – bei allen polit. und soz. Systemen (heute sehen wir die mannigfaltigsten Beispiele) wird der Mensch immer schlechter.“<sup>27</sup> Die anarchistische Bemerkung Kandinskys, dass die politischen Fragen erst dann gelöst werden, wenn es keine Politiker mehr gebe, könnte übrigens aus der spitzen Feder Tolstois stammen. Die wenigen Beispiele zeigen bereits, dass Kandinsky die Werke Tolstois sehr bewusst aufgenommen hatte und sie ihm als Reflexionsmedium für persönliche und öffentlich-politische Angelegenheiten dienten.

---

24 Peter Vergo hat dem Gemälde eine Monografie gewidmet und die Schlusszene der Oper „Rheingold“ von Richard Wagner mit dem Bild in Verbindung gebracht. Vgl. Vergo 1986, S. 22.

25 Kandinsky 1976, S. 234; vgl. Hahl-Koch 1993, S. 190 ff.

26 Kandinsky an Münter, zit. n. Kleine 1990, S. 207.

27 Kandinsky an Drewes, zit. n. Zimmermann 2002, Bd. 2, S. 665 f.

Kandinsky reiste im Herbst 1910 über Weimar und Berlin nach Russland, wo er sich vom 14. Oktober bis 29. November vornehmlich in Moskau aufhielt, den Monat Dezember bei seiner Familie in Odessa verbrachte und schließlich vor Weihnachten, am 22. Dezember 1910, nach München zurückkehrte. Während seines Aufenthalts in Moskau musste Kandinsky vom Tod Lew Tolstois am 7. November 1910 erfahren haben, nicht nur weil ein großer Schriftsteller verschieden war, sondern auch wegen der bizarren Umstände seines Todes, die die Öffentlichkeit aufmerken ließen.<sup>28</sup> Tolstoi war zum letzten Mal am 28. Oktober 1910 seinem ländlichen Gut Jasnaja Poljana bei Tula entflohen, um seinem angestammten Besitz, seinem geerbten Wohlstand und Adelstitel, dem erworbenen Ruhm, den familiären Zwängen und nicht zuletzt den nicht enden wollenden Zwistigkeiten mit seiner Frau Sofia Andrejewna zu entkommen und endlich ein freies, völlig selbstbestimmtes Leben in materieller Bescheidenheit führen zu können. Der Tod erteilte ihm auf seiner Flucht in Astepowo, einer kleinen Bahnstation, wo ihm der Vorsteher sein Dienstzimmer in einem schlichten Holzhaus angeboten hatte, da ihm die Kräfte beängstigend schwanden. Der Tod Tolstois muss Kandinsky getroffen, wenn nicht erschüttert haben, da er ihm wichtige Einsichten in Funktion und Sinn der Künste zu verdanken hatte. Anders ist es nicht zu erklären, dass er dessen Erzählung „Die Kosaken“ zum Ausgangspunkt seiner Bildgestaltung nahm, sobald er in München Zeit dazu fand, und eben dieses Gemälde abweichend von seinem tatsächlichen Entstehungsjahr 1911 auf das Jahr 1910, das Todesjahr Tolstois, datierte. Dass er Tolstoi ein gemaltes, bisher nicht erkanntes Denkmal setzte, hat wiederum Gründe, die es später darzulegen gilt und die nicht zuletzt mit Kandinskys ambivalentem Verhältnis zum Kunsttheoretiker Lew Tolstoi zu tun haben.

Vergleicht man nun das Gemälde „Kosaken“ mit „Komposition IV“, so fällt auf, dass sich das gedrungene Format unmittelbar bemerkbar macht. Die Komposition der „Kosaken“ ist in die Breite gezogen, die Reiter weisen nicht denselben steilen Impetus wie in „Komposition IV“ auf. Das linke Bergmassiv und der Burgberg erscheinen flacher, das Kastell, mit Fensterschlitzern oder Schießscharten versehen, gleitet beinahe den Hang hinab. Die Staketen der Spieße haben nicht dieselbe Eindringlichkeit erhalten, da Kandinsky die kürzeren Lanzenverbände nur mit zartem Strich andeutete. Den Himmel, so scheint es, bevölkern herbeieilende Vögel, Raben vielleicht, die eine dunkle Ahnung heraufbeschwören können.<sup>29</sup> Die alten Kosaken im Vordergrund, mit den gleichen Waffen ausgestattet wie in „Komposition IV“, bewachen das Kastell und wirken, wohl weil sie näher an den Betrachter heranrücken, grimmiger. Abgesehen davon, dass Kandinsky das spitze, purpur-violette Bergmassiv auf der linken Seite noch nicht dargestellt hat, stechen nicht zuletzt die Differenzen bei den kämpfenden Reitern ins Auge, insbesondere bei der Figur am linken Bildrand. Sie ist mit fünf Konturstrichen gegeben, die offenbar die Energie und den Schwung des niedergehenden Säbelhiebs veranschaulichen sollen. Wie in „Komposition IV“ kämpfen abermals zwei Kavalleristen gegeneinander, die das gleiche purpurne Krummschwert führen und die gleiche rote

---

28 Tolstoi starb gemäß dem julianischen Kalender am 7. November 1910, nach dem gregorianischen am 20. November 1910. Der julianische Kalender war bis 1917 in Russland gebräuchlich. Über Tolstois Tod berichteten die Printmedien ausführlich.

29 Grohmann hielt die Vögel für „ornamentale Blitzlinien“. Grohmann 1958, S. 122.

Kappe tragen. Sie sind Gleiche, Kosaken, nicht Angehörige rivalisierender Streitkräfte, Krieger, die sich offenbar im Kampf erproben, aber keine Tötungsabsicht verfolgen können, zumal der Regenbogen die Szene temperiert. Gegen diese Lesart sprechen allenfalls die herbeieilenden Vögel, da man nicht ausschließen kann, dass sie als Unheils- oder Todesboten fungieren. Denkbar ist auch, dass die Tiere bei der Jagd aufgescheucht wurden, der die Kosaken mit Begeisterung nachgehen. Am plausibelsten mutet jedoch der Gedanke an, dass der am Himmel kreisende Schwarm den drohenden Verlust der Freiheit anzeigt, da der Zar die aufständischen Bergvölker des Kaukasus zu unterwerfen suchte und die in seinen Diensten stehenden Kosaken zu den Waffen gerufen hatte. Man muss auch ins Kalkül ziehen, dass Kandinsky sich weniger von inhaltlichen Aspekten im engeren Sinne leiten ließ, sondern von ästhetischen, dass er es vermeiden wollte, die linke Bildseite der „Kosaken“ mit linearen Elementen zu überfrachten und deshalb den Schwarm der Vögel malte. Aus demselben Grund könnte er das Kastell durchfenstert haben, also vornehmlich formalen Präferenzen folgte, um einen Ausgleich und eine Balance der linearen Elemente zu erwirken. Schließlich stellt sich die Frage nach der Funktion und Bedeutung des Regenbogens, der in profanen Kontexten zumeist als Zeichen der Friedenssehnsucht oder des Friedensschlusses verstanden wird.<sup>30</sup> Ihm dürfte im Zusammenhang beider Gemälde die Aufgabe zukommen, den Frieden als Voraussetzung der Selbstbestimmung zu konturieren, die gegebenenfalls mit kriegerischen Mitteln verteidigt werden muss.

Während des Kaukasusfeldzuges, an dem Tolstoi als Angehöriger des russischen Heeres seit 1852 teilnahm, reifte sein Entschluss, Schriftsteller zu werden. Seine Kriegserfahrungen verarbeitete er insofern in unerwarteter Weise, als er sich unter den Augen der Öffentlichkeit auf die Seite der Kosaken schlug, die den Russen mit Vorbehalten, wenn nicht mit Ressentiments begegneten. Mit seiner Erzählung „Die Kosaken. Eine Geschichte aus dem Kaukasus“ errichtete Tolstoi nicht den zaristischen Truppen ein Siegesmonument, sondern beschwor vielmehr den Freiheitswillen und das Unabhängigkeitsstreben der Kosaken. Sich selbst reflektierte er in der Gestalt Olenins, eines jungen Mannes aus aristokratischen Verhältnissen, der nach der Einquartierung seiner Kompagnie zwar vorübergehend im Dorf der Kosaken leben darf, wo er sich leidenschaftlich in Marjanka verliebt, auch Freundschaft mit einzelnen Männern schließt, aber im Grunde den Status eines Fremden nicht überwinden kann, da er am Eigensinn der Kosaken abprallt. Die Erzählung diente Tolstoi auch der Reflexion seines tief empfundenen Zwiespalts, der die erdverbundene Vitalität des Daseins inmitten unverfälschter Natur gegen die Trivialität des Moskauer Gesellschaftslebens in den Salons, Klubs und Absteigen kehrte. Über die Kosaken sagte er: „Noch heute rühmen sich einzelne Kosakengeschlechter ihrer Verwandtschaft mit tschetschenzischen Geschlechtern, und die Liebe zur Freiheit, zum Müßiggang, zum Plündern und zum Kriege ist der wesentliche Zug ihres Charakters.“<sup>31</sup> Und Olenin wird sich angesichts seiner Erfahrungen im Kreis der Kosaken der Verlogenheit seines früheren Daseins bewusst und denkt: „Die Menschen leben wie die Natur lebt: sie sterben, werden geboren, paaren sich,

---

30 Vgl. Rother 1992, S. 107 f.

31 Tolstoi 1985, S. 66.

werden wieder geboren, schlagen sich, trinken, essen, freuen sich und sterben wieder und kennen keine Gesetze außer jenen, die die Natur selbst der Sonne, dem Gras, dem Tier, dem Baum gegeben hat. Andere Gesetze gibt es für sie nicht ...".<sup>32</sup>

Die eindringliche Charakterisierung der Kosaken beflügelte Kandinsky und regte ihn angesichts der Nachricht vom Tode Tolstois zur Gestaltung des gleichnamigen Bildes an. Mit der Wahl des Themas schaute der Maler seinem Landsmann tief ins Herz, denn ein treffenderes Thema hätte sich kaum finden lassen. Festzuhalten bleibt, dass Kandinsky die farbige Erzählung nicht illustrierte, sondern Charakteristisches auswählte und dafür pikurale Kürzel erfand, in diesem Falle eine Kampfszene, die das Verwegene, das Streitbare und die Kriegstüchtigkeit der Kosaken zeigt. In der Verknappung kommen der Inhalt der Erzählung und die Form des Bildes kaum noch zusammen, da lediglich einzelne Aspekte für das Ganze eintreten. Denn bei Tolstoi kommt es weder zu einer bewaffneten Auseinandersetzung zwischen zwei berittenen Kosaken noch zu einem Übungsgefecht und auch nicht zu einer Mutprobe oder Ähnlichem. Es zeigt sich, dass die Bildelemente einen unverkennbaren Eigenwert erlangen, die zwar Kohärenz im Sinne einer klaren Bildordnung stiften, aber keinen zwingenden Zusammenhang im Sinne einer klassischen, literarisch legitimierten Bilderzählung. Man könnte daher von einem literarisch inspirierten Gemälde sprechen, dem allerdings die Dimensionen echter Narration fehlen, denn auch die Protagonisten in Tolstois Erzählung finden keinen Widerhall im Bild. Die Erlebnisse Olenins werden ebenso ausgespart wie die Lukaschkas oder Onkel Jeroschkas und auch das rivalisierende Verhältnis zwischen Tschetschenen und Kosaken spielt kaum eine Rolle, ganz zu schweigen von der Anwesenheit der zaristischen Truppen, über die Tolstoi so gut wie kein Wort verlor. Man kann mit gutem Grund sagen, dass Kandinsky die Charakterzüge der Kosaken im Bild einzufangen suchte, gleichsam ein mentales Porträt schuf, das mit der knappen, aber eindringlichen Charakterisierung Tolstois korreliert. Ein inneres Bild der Kosaken zu entwerfen, muss in der Tat als ein höchst ungewöhnliches Unterfangen erscheinen und verdeutlicht, dass Kandinsky nicht nur die Differenz von Text und Bild bewusst werden lässt, sondern dass das „ut pictura poesis“ des Horaz für ihn keine Geltung mehr besitzt.<sup>33</sup> Gleichwohl hat die Erzählung das Bild inspiriert, der Tod Tolstois es motiviert. Der Maler hat diese Zusammenhänge nicht zur Sprache gebracht, nur in der Weise, wie er sich gegenüber Galka Scheyer äußerte, dass die „Kosaken“ das erste wirklich moderne Gemälde der Tate Gallery seien. Versucht man die Aussage noch näher zu bestimmen, so müssten die formale Offenheit und semantische Unbestimmtheit des Bildes betont werden. Das ist auch insofern von Bedeutung, als gerade diese Eigenschaften es Kandinsky ermöglichten, die „Kosaken“ in „Komposition IV“ aufgehen zu lassen. Im Übrigen aber hat er stets auf die Verknappung und Öffnung der Form zugunsten der farbigen Valeurs seiner Malerei verwiesen, um den inneren Klang der Bilder zu steigern. Man sollte nicht vergessen, dass Kandinsky sich innerlich schon auf den Weg zur völligen Abstraktion begeben hatte, obwohl er bei diesem Gemälde noch am Gegenstand

---

32 Tolstoi 1985, S. 193.

33 Willems 1989, S. 210 ff.



haftete.<sup>34</sup> Nicht umsonst bemerkte er offenbar mit Bezug auf „Komposition IV“ aus dem Abstand vieler Jahre in einem Brief vom 25. März 1927 an Hans Hildebrandt: „In diesem Bilde sind noch gegenständliche Reste zu sehen: Kosacken [sic], Lanzen, Burgmauer, Pferde.“<sup>35</sup>

## Entwurfsprozess – „Komposition IV“

Das Thema ließ Kandinsky nicht ruhen. Das, was er mit dem Gemälde „Kosaken“ erarbeitet hatte, überführte er im Zeitraum von Mitte bis Ende Februar 1911 in eine große „Komposition“. In seinem Traktat „Über das Geistige in der Kunst“ hat Kandinsky dargelegt, dass ihm die „Komposition“ als die höchste Bildform galt. Er unterschied sie von „Impressionen“ und „Improvisationen“. Während bei der „Impression“ ein „direkter Eindruck von der ‚äußeren Natur‘ ... in einer zeichnerisch-malerischen Form zum Ausdruck kommt“, ist die „Improvisation“ „hauptsächlich unbewußte[n], größtenteils plötzlich entstandene[n] Ausdrücke[n] der Vorgänge inneren Charakters, also Eindrücke[n] von der ‚inneren Natur‘“, vorbehalten. Über die „Komposition“ schließlich heißt es: „... auf ähnliche Art (aber ganz besonders langsam) sich in mir bildende Ausdrücke, welche lange und beinahe pedantisch nach den ersten Entwürfen von mir geprüft und ausgearbeitet werden. Diese Art Bilder nenne ich ‚Komposition‘. Hier spielt die Vernunft, das Bewußte, das Absichtliche, das Zweckmäßige eine übergeordnete Rolle. Nur wird dabei nicht der Berechnung, sondern stets dem Gefühl recht gegeben.“<sup>36</sup> Die Ausführungen des Malers lassen keinen Zweifel daran, dass die „Komposition“ nicht nur die höchste Bildform in seinem Œuvre darstellt, sondern auch die elaborierteste. Sie kennt keinen Zufall und keine Spontaneität, sondern ist geplant, gewollt, bewusst, durchdacht, zweckmäßig und durch Vernunft und Gefühl oder besser: durch Gefühl und Vernunft gestaltet und zu erschließen.

Nina Kandinsky hat die Zeichnungen zu „Komposition IV“, die sich im Nachlass ihres Mannes erhalten haben, neben einer Vielzahl anderer Materialien dem Pariser Centre Georges Pompidou vermacht, ein kaum zu überschätzender Glücksfall, der es erlaubt, die Entwicklung der Bildidee nachzuvollziehen. Auf der ersten Zeichnung (Abb. 4), die einen entsprechenden Vermerk auf der Rückseite trägt und lediglich 10,9 auf 20,2 cm misst, ist die entscheidende Bildidee bereits fixiert.<sup>37</sup> Das mit Bleistift, Kohle und Spuren von Tusche gestaltete Blatt ist mittig durch zwei steile, V-förmig gestellte Lanzen geteilt, die Kandinsky als strukturgebende Elemente mit Kohle verstärkt hat. Links ist die Kontur des spitzen Bergmassivs sichtbar, aber nur mit einer Staffel von Lanzen auf dem Gipfel versehen. Hinzu kommen, knapp und sparsam umrissen, die säbelschwingenden Kavalleristen, die Kontur des Kastells, allerdings ohne das tragende zentrale Massiv, das zur linken Bildseite hin durch eine Gerade ersetzt wird. Entscheidend ist, dass sich eine Binnenfigur ergibt, die an die Talsenke denken lässt. Vier offene Winkel, die

---

34 1911 malte Kandinsky sein erstes abstraktes Bild. Vgl. Roethel/Benjamin 1982, Bd. 1, S. 391, Nr. 405; Hahl-Koch 1993, S. 181 ff.

35 Kandinsky an Hildebrandt, zit. n. Hildebrandt 1955, S. 328.

36 Kandinsky 1952, S. 142.

37 Derouet/Boissel 1984, S. 108 f., Nr. 114; Barnett 2006, Bd. 1, S. 93, Nr. 180 und S. 138, Nr. 180. Die Maßangaben der Autoren differieren. Hier sind die von Barnett übernommen.

wahrscheinlich die Kappen der Burgwächter repräsentieren, umspielen die bildteilenden Spieße. Die rechte Seite, die Kandinsky erst jetzt entwarf, wird von dem übergroßen Paar beherrscht, das der Maler bereits in die Steillage gebracht hat, das aber noch keine Rückbindung an ein Landschaftselement erfahren hat. Das Bergmassiv rechts fehlt noch, was einmal mehr verdeutlicht, dass das liegende Paar das übergeordnete Hauptmotiv der rechten Seite bildet. Um im Bereich oberhalb des Paares keine Leerstellen zu belassen, setzte Kandinsky drei diagonal ausgerichtete, kurze, kräftige Strichbündel, ohne bereits einen Bildgegenstand zu evozieren. Zwei Folgerungen ergeben sich: Das liegende Paar ist von überragender Bedeutung und Kandinsky dachte vor allem darüber nach, wie es sich aus seiner vorläufig noch isolierten Lage in das Bildganze integrieren lässt.

Auf einem zweiten Blatt (Abb. 5) mit den Maßen 10 x 14,9 cm bediente sich Kandinsky allein des Kohlestifts.<sup>38</sup> Nach wie vor arbeitete er an der Gesamtkonfiguration, entschied sich aber hier für einen abstrakteren Darstellungsmodus, indem er lediglich Hauptlinien angab. Drei Strichformen lassen sich unterscheiden: ausgezogene Linien, gestrichelte Linien und Linien, die beide Modi verbinden. Ausgezogen dargestellt sind die bildteilenden, wiederum V-förmig gegebenen Lanzen, die Rückenlinie des linken Pferdes, die obere Linie des liegenden Paares und der Kopfbereich der beiden Figuren. Es dürfte sich dabei wohl um diejenigen Linien handeln, die als konstituierende Elemente nicht mehr in Zweifel standen. Die linke Seite des Kastells ist ebenfalls mit ausgezogenen, verstärkten Linien, d. h. doppelt und dreifach geführtem Strich dargestellt. Gestrichelt dagegen sind der Lanzenverband, die Krummsäbel der Kavalleristen und ein großer rechter Winkel gegeben, der am Kastell ansetzt und nach unten weist, von wo aus punktiert nach rechts oben eine flächenerobernde Konstellation abspringt. Aus der Bogenlinie in der rechten Bildecke wird sich die zweite Sonne des Gemäldes entwickeln. Die untere Körperkontur des liegenden Paares ist ebenfalls gestrichelt, was insofern denkwürdig erscheint, als die gestrichelten Linien der Idee nach am ehesten zur Disposition stehen. Die Verbindung von ausgezogener und gestrichelter Linie mutet am überraschendsten an, da ihre jeweilige Existenz auf dem Blatt nicht immer zwingend erscheint. Den Linien haftet etwas Gesichertes und zugleich Tastendes an. Sie tauchen gerade da auf, wo die Komposition geklärt scheint, auf der linken Bildseite nämlich, bei der Konturlinie des Berges, die Kandinsky jetzt abgerundet hat, dann beim Pferderücken des rechten Kavalleristen, schließlich bei der Geraden, welche die Tal senke bildet. Was sich erstaunlicherweise nicht abzeichnet, ist das Kontinuum der drei strukturgebenden Bergmassive. Immerhin aber wird die Idee erkennbar, der rechten Seite eine eigene Sonne zu geben, was die Teilung des Bildes in zwei Hälften verstärkt. Kandinsky wusste nur zu gut, dass die Herausforderung in der Gestaltung des Umfeldes des liegenden Paares bestand.

Deshalb widmete er sich dem Thema in drei weiteren Zeichnungen, zwei Kohlezeichnungen, die das Suchende unterstreichen, und einer säuberlichen Bleistiftzeichnung, die sich allerdings kaum als Reinzeichnung ansprechen lässt. Die erste der zu

---

38 Derouet/Boissel 1984, S. 108 f., Nr. 115; Barnett 2006, Bd. 1, S. 93, Nr. 181.

besprechenden Zeichnungen (Abb. 6), wiederum mit den Maßen 10 x 14,9 cm, stellt das liegende Paar eng umschlungen vor einem Bergrücken mit zackigem, horizontal geführtem Kamm dar.<sup>39</sup> Aus den deutlich erkennbaren Armen des Paares entwickeln sich die offenen Winkel des Gemäldes, die es schließlich erden werden. Hier lässt sich nun die Idee greifen, das liegende Paar vor einem Bergmassiv darzustellen, selbst wenn der gewählten Form noch etwas Vorläufiges anhaftet, der Umriss noch nicht endgültig festliegt. Mit der zweiten Kohlezeichnung (Abb. 7) stellt Kandinsky Überlegungen an, wie er die offenen Flächen des Bildes in den Griff bekommen könnte.<sup>40</sup> Die Zeichnung hat Witz. Zunächst zog er Parallellinien, oben wie bei einem Notenblatt, mittig und unten rechts in Schräglage, als maßgebliche Grundstruktur. Darüber legte er jene elegante Parabel, die später als Umriss für das Zentralmassiv und den Regenbogen Bedeutung erlangt. Links taucht der gezackte Umriss der finalen Landschaft auf. In diese Konfiguration fügte Kandinsky nun zwei aufrecht stehende Menschenpaare ein, eines am rechten Blattrand, eines oberhalb der Talsenke, wo schließlich der Regenbogen stehen wird. Mit dem zweiten Paar in der Bildmitte war er offenbar unzufrieden, wie die heftigen Korrekturstriche erkennen lassen, während die Figuren am Blattrand mit klarem Strich gesetzt sind.

Die skizzierte Idee versuchte Kandinsky im Gesamtzusammenhang auf ihre Tauglichkeit hin zu überprüfen (Abb. 8), indem er ein verhältnismäßig großes Blatt mit den Maßen 24,8 x 30,3 cm wählte und das an ein Notenblatt erinnernde Lineament mit horizontaler Ausrichtung und eines der Paare übertrug, dessen Standlinie, jetzt gezackt, quasi an die Kopfpattie des liegenden Paares stößt.<sup>41</sup> Allerdings fehlt immer noch das rechte, spitz konturierte Bergmassiv. Die Disposition mutet insofern neuartig an, als sich abzeichnet, dass Kandinsky begann, den Bildraum oberhalb des liegenden Paares zu erobern. Die mit Bleistift und Tusche ausgeführte Zeichnung lässt aber auch erkennen, dass das implantierte Menschenpaar in seiner minimalen Größe und entrückten Position als formaler Gegenspieler der kämpfenden Reiter auf der linken Bildseite nicht ausreicht, um die beiden Bildhälften in eine Balance zu bringen. Darüber kann auch die horizontale Strichlage, die auf der Höhe des Kastells ansetzt und in einem kräftigen Horizontalstrich kulminiert, nicht hinwegtäuschen.

Das sechste Blatt (Abb. 9) mit den Maßen 10 x 14,9 cm, als feinlinige Bleistiftzeichnung anzusprechen, macht einen neuen Anlauf zur Lösung des aufgeworfenen Problems.<sup>42</sup> Kandinsky zeichnete das liegende Paar als separierte Gestalten, von denen die eine, was das Volumen angeht, wuchtig, die andere grazil ausfällt. Darüber setzte er drei Formen, deren Umriss sich von dem entfernt, was er in den vorherigen Zeichnungen experimentell erarbeitet hatte. Es lässt sich schlechterdings nicht entscheiden, ob es sich um menschliche Figuren handelt oder um Landschaftselemente wie Felsen, ähnlich denen in „Komposition II“ (Abb. 10), oder Wegmarkierungen. Mit Bestimmtheit lässt

---

39 Derouet/Boissel 1984, S. 108 f., Nr. 117; Barnett 2006, Bd. 1, S. 94, Nr. 184.

40 Derouet/Boissel 1984, S. 108 f., Nr. 116; Barnett 2006, Bd. 1, S. 93, Nr. 182.

41 Derouet/Boissel 1984, S. 108 f., Nr. 113; Barnett 2006, Bd. 1, S. 95, Nr. 185. Die Maßangaben der Autoren differieren. Hier sind die von Barnett übernommen.

42 Derouet/Boissel 1984, S. 108 f., Nr. 118; Barnett 2006, Bd. 1, S. 94, Nr. 183. Die Maßangaben der Autoren differieren leicht.

sich jedoch sagen, dass Kandinsky hier den Grund für die rätselhafte Figuration oberhalb des Paares im ausgeführten Gemälde legte. Die Formen selbst sind abstrakt und offen für die Imagination, die formale Vernunft müsste vor ihnen versagen, wenn sich die Entsprechungen zu den Felsen in „Komposition II“ nicht aufdrängten.

Eine letzte Zeichnung (Abb. 11), mit Bleistift und Kohle gefertigt und in einem finalen Arbeitsgang aquarelliert, hat Kandinsky in acht gleiche Felder geteilt, sicherlich um die gefundene Bildlösung auf die Leinwand zu übertragen.<sup>43</sup> Sie misst lediglich 18,5 x 27,1 cm, was in Anbetracht der Dimensionen des ausgeführten Gemäldes von 159,5 x 250,5 cm überrascht, aber das kompakte Format bietet den Vorteil der Handlichkeit und Überschaubarkeit. In einem ersten Akt hat Kandinsky das erarbeitete Lineament mit feinem Bleistiftstrich eingetragen, es mit dem Kohlestift interferierend verstärkt und alle dominanten Linien und Umrisse festgelegt: die bildteilenden Lanzen, die landschaftliche Grundstruktur der drei Berge nebst Kastell, das Bildpersonal der Kavalleristen, Pikeniere und des liegenden Paares und nicht zuletzt die rätselhafte Konfiguration oberhalb des rechten Bergmassivs. Für den Regenbogen, die Sonnen, den Himmel und die Burgwächter, bei denen sich das Farbenspiel der Malerei besonders hervortut, nutzte Kandinsky mit gutem Grund die Aquarellfarbe, da sie die Bildarchitektur des Liniengerüsts erst zum Leben erweckt. So sehr die Zeichnung dem entspricht, was Kandinsky malerisch realisieren sollte, zeigen sich im Vergleich mit dem Gemälde doch Proportionsverschiebungen, etwa bei der Schlachtenszene, was zu der Folgerung Anlass gibt, dass der Maler die letzte Entscheidung vor der Leinwand traf.

## **„Komposition IV“ – „Krieg und Frieden“**

Ebenso wie das Gemälde „Kosaken“ konnte „Komposition IV“ bisher in inhaltlicher Hinsicht nicht überzeugend erschlossen werden. Einer der Gründe dürfte darin liegen, dass Kandinsky in seinem Text „Komposition 4 – Nachträgliches Definieren“ einen Vergleich mit „Komposition II“ zog, bei dem eine ähnliche, allerdings weniger ausgeprägte Teilung des Bildes in zwei Hälften auffällt (Abb. 10).<sup>44</sup> Auch beim Bildpersonal, einer Reiterkampfszene mit zwei Kombattanten, aus der Mitte nach links verschoben, und einem Liebespaar rechts, gibt es auffallende Parallelen. Allerdings erschöpft sich „Komposition II“ darin nicht, sondern stellt weitere Figuren dar, die es bei der Ausdeutung des Gemäldes zu berücksichtigen gilt: links unten eine vermeinte Sintflutscene, rechts einen sogenannten Liebesgarten mit spielenden Gestalten.<sup>45</sup> „Komposition II“,

---

43 Barnett 1992, Bd. 1, S. 235, Nr. 266. Auf der Rückseite vermerkte Nina Kandinsky: „Kandinsky/Skizze zu Komposition N 4, 1910“. Die Datierung ist falsch, aber interessant. Das Blatt entstand unzweifelhaft 1911. Womöglich wusste Nina Kandinsky, dass Kandinsky mit „Komposition IV“ auf Tolstois Roman „Krieg und Frieden“ alludierte und der Auslöser zur Entstehung des Bildes der Tod des Schriftstellers im Jahre 1910 war. Siehe Derouet/Boissel 1984, S. 109, Nr. 119.

44 Vgl. Roethel/Benjamin 1982, Bd. 1, S. 305, Nr. 326 und S. 314, Nr. 334.

45 Kandinsky seinerseits bemerkte in seinem Text „Mein Werdegang“ von 1914, dass er „Komposition II“ ohne Thema gemalt habe. Vgl. Kandinsky 1980, Werdegang, S. 57. Die Forschung hat die Aussage in Zweifel gezogen. Bei anderer Gelegenheit notierte er: „In undeutlichen Träumen zeichnete sich manchmal vor meinen Augen in ungreifbaren Bruchstücken etwas Unbestimmtes ab, das mich zeitweise durch seine Kühnheit erschreckte. Manchmal erschienen mir im Traum harmonische Bilder, die nach dem Erwachen nur unklare Spuren unwesentlicher Einzelheiten zurückließen. Einmal sah ich

im Winter 1909/10 gemalt und auf das Format 200 x 275 cm zugeschnitten, befand sich ehemals im Besitz von Botho von Gamp, wurde im Zweiten Weltkrieg leider zerstört, hat sich jedoch in einer vorbereitenden farbigen Ölskizze mit den Maßen 97,5 x 131,2 cm im Guggenheim Museum, New York, erhalten. Das Gemälde mit dem Zusatztitel „Felsen“ kann schwerlich zur Interpretation von „Komposition IV“ herangezogen werden, da die Differenzen über die Gemeinsamkeiten dominieren. Darüber hinaus stellt sich die Frage, warum Kandinsky zwei großformatige, anspruchsvolle Kompositionen ähnlichen oder gleichen Inhalts hätte malen sollen. Die Forschung hat bislang zu sehr auf die Entsprechungen mit „Komposition II“ geblickt, um sich, wie man meinen könnte, nicht in Widerspruch zu Kandinsky zu begeben.

Kandinsky setzte seine Auseinandersetzung mit Tolstoi insgeheim fort und nahm dessen berühmtestes Werk, den Roman „Krieg und Frieden“,<sup>46</sup> der 1868/69 erschienen war, zum Ausgangspunkt seiner Bildidee für „Komposition IV“.<sup>47</sup> In gewisser Weise mutet das insofern undenkbar an, als das vielschichtige, facettenreiche und monumentale Epos, das Weltgeschichte und familiäres Leben verschränkt und auf mehr als zweitausend Druckseiten entfaltet, sich per se jeder malerischen Darstellbarkeit zu entziehen scheint. Und dennoch gelang es Kandinsky, dieses grandiose Werk Tolstois zu vergegenwärtigen, indem er lediglich auf den Titel des Romans anspielte und damit das Ganze aufrief. Darin, im Kürzelhaften, in der Abbrüchigkeit, besteht sein genialer Kunstgriff. Kandinsky machte erst gar nicht den Versuch, einen bildlichen Ausdruck für die erzählerischen Dimensionen des Epos zu finden. Daran hätte jeder Maler notwendig scheitern müssen. Das Verfahren der Allusion, dessen sich der Künstler bediente, setzt freilich voraus, dass man den Roman kennt, dem in Russland der Rang eines National-epos zukommt und der noch heute zum literarischen Kanon gebildeter Russen zählt. Unter der Voraussetzung, dass der Inhalt des Werks gewusst wird, löst sich der gordische Knoten alsbald auf, der bisher den Blick auf „Komposition IV“ verstellt hat.

Betrachten wir unter dieser Prämisse abermals das Bild (Abb. 1), so ergibt sich folgender Befund: In der Tat sehen wir die Schlachtenszene der aufmarschierten Truppen aus Infanteristen und Kavalleristen auf der linken Bildseite, und erstaunlicherweise macht es kaum einen Unterschied, ob wir die Kosaken als solche erkennen oder nicht, wenngleich sie dem Bild Lokalkolorit verleihen, den Betrachter in die endlosen Weiten des russischen Reiches verweisen. Der Untertitel des Bildes, der Begriff „Schlacht“, bestärkt die Seherfahrung und führt zum eigentlichen Bildinhalt, dem Krieg. Er ist, wenn

---

im Typhusfieber mit großer Deutlichkeit ein ganzes Bild, das jedoch irgendwie in mir auseinanderfiel, sobald ich gesund wurde. ... endlich, nach vielen Jahren, gelang es mir, in der ‚Komposition 2‘ das Wesentliche dieser Fiebrvision auszudrücken, was mir jedoch erst vor kurzem bewußt geworden ist.“ Kandinsky 1980, Rückblicke, S. 156 Anm. 23.

- 46 Mir ist bekannt, dass Tolstoi sich gegen die Einordnung seines Opus magnum unter den Gattungsbegriff des „Romans“ verwahrte. Gegen den Begriff des Epos hätte er wohl auch Einwände erhoben, wenngleich er der Meinung war, dass er der Welt ein Werk geschenkt habe, das wie die „Ilias“ sei.
- 47 Kandinsky schrieb Hans Hildebrandt am 25. März 1927, dass der „Anlaß ( ) [zu dem Bild] ein Kosackenritt [sic] durch die Straßen Moskaus 1905 während der ersten Revolution (war).“ Hildebrandt 1955, S. 328. Nach allem, was wir über Kandinskys Biografie im Einzelnen wissen, hat er Moskau 1905 nicht besucht, sondern lediglich seine Familie in Odessa. Hier liegt wohl ein Irrtum vor.

man so will, ortlos geworden, kein bestimmter Schauplatz scheint gemeint. Zunehmend aber formt sich in Kenntnis des Romans der Gedanke, dass wir der Schlacht von Borodino beiwohnen, durch die sich das Blatt für die napoleonischen Invasoren langsam, aber endgültig wendete.<sup>48</sup> Wollte man Anleihen bei der klassischen Dramentheorie machen, um die Bedeutung der Schlacht zu bestimmen, so müsste man vom Moment der Peripetie sprechen.

Auf der rechten Bildseite sehen wir ein Liebespaar, ohne im Vorhinein bereits zu wissen, wen es darstellt. Es besteht in Anbetracht der Gesamtkonstellation des Romans jedoch nicht der geringste Zweifel, dass Pierre, der uneheliche Sohn und legitimierte Erbe des vermögenden Grafen Besuchow, und Natascha, die jüngste Tochter des verarmten Grafen Rostow, gemeint sind, die nach unendlichen Irrungen und Wirrungen, Irrungen des Gefühls und Wirren der Welt, schließlich zueinanderfinden und ein Leben in gegenseitiger Liebe führen. In der suchenden Gestalt Pierres kommen beide Seiten des Gemäldes auch inhaltlich zusammen, da er die Schlacht von Borodino beobachtete, die wahnwitzige Figur eines neugierig unverständigen Zivilisten gab, der ziellos und entgeistert zwischen Geschützen, Schlachtreihen, Verwundeten und Toten umherirrte. Erst nach seiner Läuterung, ausgelöst durch eine Exekution, seine französische Gefangenschaft und die Begegnung mit Platon Karatajew, fand er langsam den Weg zu Natascha, die ihrerseits aus den schweren Prüfungen ihres Gefühls zu geläuterter und reifer Liebe gelangte, indem sie sich nicht mehr an die äußere, glanzvolle Erscheinung eines Anatole Kuragin heftete, sich auch nicht in das Verlöbnis mit Fürst Andrej Bolkonski fügte, sondern sich zu guter Letzt an der inneren Gestalt Pierres entzündete. Was nun die rätselhafte Konfiguration oberhalb des schwebenden Paares in Kandinskys Bild angeht, so dürfen wir sie als Simultanszene lesen, bei der prinzipiell die Bedingung der Wiedererkennbarkeit erfüllt sein muss, und darin den Aufbruch oder die Reise des Paares auf dem gemeinsamen Lebensweg erkennen. Gezwungen sind wir dazu nicht. Wir dürfen uns die rätselhafte Konfiguration in der Fantasie auch als Landschaftselemente ausmalen, denn ihre eigentliche Funktion liegt nicht im Erzählerischen, schon gar nicht im Symbolischen, sondern im Ästhetischen: Sie ist der formale Gegenspieler der Kavalleristen und sorgt dafür, dass das Gemälde mit seinen beiden Hälften eine Einheit bildet. Die piktoralen Kürzel sollen den Betrachter dazu führen, das aus der Bildlektüre erschlossene Begriffspaar „Schlacht und Liebe“ mit „Krieg und Frieden“ zu verknüpfen, es gleichsam auf eine höhere Stufe zu heben und auf diesem Wege den eigentlichen Bildinhalt zu bestimmen.<sup>49</sup>

---

48 Die Schlacht von Borodino fand gemäß dem julianischen Kalender am 26. August, gemäß dem gregorianischen Kalender am 7. September 1812 statt. Auch wenn Napoleon einen taktischen Sieg errang, so war er um den Preis extrem hoher Verluste erkaufte. Im weiteren Verlauf des Kriegsgeschehens sollte sich die Schlacht für die Franzosen als Pyrrhussieg erweisen.

49 Grohmann wäre es fast gelungen, den Bildinhalt zu erschließen: „In der Mitte (Blauer Berg) ist Ruhe, und die beiden Baumstämme [das sind die Lanzen] teilen die kriegerische Hälfte von der des Friedens rechts mit den übergroßen Liegenden.“ Grohmann 1958, S. 122. Floch legte den Gehalt der beiden Bildhälften auf die Begriffe „combat“ und „jouissance du bonheur“ fest. Floch 1981, S. 154. Dabrowski konstatierte: „In terms of content, then, there is a counterbalance between the forces of violence and those of peaceful harmony.“ Dabrowski 1995, S. 32.

Man kann oder muss vielleicht sogar die Frage stellen, warum Kandinsky gerade das bedeutendste Werk Tolstois, das Geschichtsepos „Krieg und Frieden“, zum Thema seines Bildes wählte. Das Titanische des Romans, von dem Tolstoi sagte, dass er der Welt etwas wie die „Ilias“ geschenkt habe, scheint eine bildliche Anverwandlung geradezu zu verhindern statt zu ermöglichen. Denn im Falle einer literarischen Vorlage steht jeder Maler vor der Frage, welche Szenen zur bildlichen Gestaltung in Betracht kommen beziehungsweise geeignet erscheinen. Wir haben gesehen, auf welchem Weg Kandinsky das aufgeworfene Problem löste, indem er sich nicht Einzelnem zuwandte, wie es für eine induktive Vorgehensweise charakteristisch wäre, sondern das Ganze in den Blick nahm, vom erhabenen Standpunkt eines kühnen Denkers das Problem deduktiv löste, indem er die pikturalen Abkürzungen auf den Titel des Werks zu spitzte und damit das Ganze aufrief. Dass die gemalte „Schlacht“ für die Erhebung der Russen gegen die französischen Invasoren einsteht und die „Liebe“ als universale Kraft für die Sehnsucht nach Frieden und Freiheit, zeigt vor allem, wie souverän Kandinsky, was im Weiteren noch deutlicher werden wird, mit den europäischen Bildtraditionen umzugehen wusste. Es würde als Legitimation des Gemäldes völlig ausreichen, wenn man sagte, dass Kandinsky dem großen Schriftsteller Tolstoi, der gerade verstorben war, ein Denkmal errichten wollte, ein Gedächtnisbild zu malen wünschte, sofern man von den tradierten kunsthistorischen Memorialkategorien ausgeht. Nicht der Verstorbene selbst findet im Bild eine Würdigung, wie etwa bei den posthumen Porträts Friedrich Nietzsches, sondern das hinterlassene Œuvre wie im Fall von Homer, der durch jede Szene der Ilias oder der Odyssee gegenwärtig wird. Wollen wir die Beweggründe Kandinskys, „Komposition IV“ zu malen, ausloten, so würde es kaum genügen, einen künstlerischen Standpunkt einzunehmen und zu sagen, dass er mit dem Bild ein Exempel seiner kühnen, zur Abstraktion tendierenden Malerei geben wollte, bei dessen Betrachtung die Zeitgenossen schon deshalb scheiterten, weil sie das Gegenständliche nicht erkennen und deshalb keine Gewissheit erlangen konnten, welcher Art das Bild vor ihren Augen sei. In der Tat schuf Kandinsky ein Werk, das den Balanceakt zwischen Konkretion und Abstraktion nicht nur in der Schwebelage hält, sondern die Abstraktion in bisher nicht gesehener Weise vorantrieb. Insofern darf mit ziemlicher Gewissheit davon ausgegangen werden, dass dem Maler kein Schlachtenbild im konventionellen Sinne vorschwebte, das Tolstois sorgfältige Recherchen der geschichtlichen Ereignisse zu illustrieren suchte. Wir dürfen auch ausschließen, dass Kandinsky mit dem Gemälde nachfolgenden Generationen eine Lektion über die nationale russische Geschichte erteilen wollte, denn das ist nicht die Aufgabe der bildenden Kunst, und es wäre ein Zeugnis von Blindheit, wenn sie sich an Stelle der Geschichtswissenschaft installieren wollte.

Der Antrieb, das Bild zu malen, dürfte demzufolge noch andere Gründe haben, die über den Memorialaspekt und die rein künstlerischen Belange hinausgehen. Gerade die Tatsache, dass Kandinsky die Schlacht von Borodino zum Gegenstand wählte, die als eine der blutigsten des 19. Jahrhunderts gilt und keine Entscheidung über den weiteren Verlauf des Krieges brachte, lässt daran denken, dass Kandinsky dem Gemälde eine bisher übersehene Dimension einschrieb, die mit dem Krieg an sich zu tun hat. Die ganze Wucht des Bildes und seinen tieferen Sinn erhellt der Vorabend des Ersten Weltkrieges, als die Nationen ihre Staatsbürger zu den Waffen riefen und ehemalige

Freunde durch ihren erzwungenen oder freiwilligen Dienst in den Armeen ihrer Heimatländer, wenigstens offiziell, zu Feinden wurden. Kandinskys Freundschaft mit Franz Marc kam unter den veränderten Bedingungen des Krieges an ihr Ende, da sie unvereinbare Haltungen zu den aktuellen Ereignissen an den Tag legten. Marc schrieb dem Weggefährten im Oktober 1914: „Ich selbst lebe in diesem Kriege. Ich sehe in ihm sogar den heilsamen wenn auch grausamen Durchgang zu unsern Zielen; er wird die Menschen nicht zurückwerfen, sondern Europa reinigen, ‚bereit‘ machen“<sup>50</sup>, eine Sichtweise, die Kandinsky kategorisch ablehnte und ihn auf Distanz zu Marc brachte. Wenige Tage später antwortete er aus dem Schweizer Exil mit spürbar kühler Zurückhaltung: „Bis zum letzten Augenblick konnte ich nicht glauben, daß Ihre Erwartungen sich rechtfertigen können. Ich dachte, daß für den Bau der Zukunft der Platz auf eine andere Art gesäubert wird. Der Preis dieser Art Säuberung ist entsetzlich.“<sup>51</sup> Abgesehen davon, dass Marc den erbarmungslosen Stellungskrieg nicht überlebte, musste sein Brief einen tiefen Graben zwischen den ehemaligen Freunden aufwerfen, weshalb die Korrespondenz noch vor Jahresende 1914 zum Erliegen kam. Der Krieg als Reinigung der Welt von ihren Übeln, wie Marc ihn dachte, ließ sich mit dem pazifistischen Weltbild Kandinskys nicht vereinbaren.

Kandinsky hatte sich offenbar an Tolstoi geschult, der indirekt dem Konzept des passiven Widerstandes das Wort redete, indem er die Bedeutung der Rolle General Kutusows für den Fortgang des Krieges nach der Schlacht von Borodino herausstellte. Kutusow, introvertiert, zurückgezogen und wortkarg, brütete in der Abgeschiedenheit seiner Feldlager den Gedanken aus, Moskau angesichts der vorrückenden Truppen Napoleons aufzugeben und die Stadt in Windeseile zu evakuieren, um auf diesem Weg den Feind zu schwächen, der durch das Gemetzel von Borodino nicht besiegt werden konnte. Die Einnahme Moskaus, dessen Bevölkerung und Souverän die Stadt verlassen hatten, erwies sich in Anbetracht des nahenden Winters als folgenschwere Fehlentscheidung Napoleons, was umso schmerzlicher wog, als die Franzosen erkennen mussten, dass sie sich keiner Vorräte bemächtigen konnten. Die Kälte und der Hunger bescherten ihnen nicht nur eine bittere Niederlage, sondern wurden zum grauenvollen Verhängnis. Der Gedanke des passiven Widerstandes musste umso überzeugender auf Kandinsky wirken, als die defensive Strategie Kutusows einen Sieg herbeiführte, den alle bisherigen Schlachten des Befreiungskrieges nicht erwirken konnten. Auch wenn Kandinsky darauf verzichtete, Kutusow, den glänzenden Strategen und Friedensbringer, im Gemälde darzustellen, was die Konzeption des Bildes gesprengt hätte, so ist doch sein Geist anwesend, denn auf die Schlacht von Borodino lässt Kandinsky auf der rechten Bildseite das Zeitalter des Friedens, repräsentiert durch die Liebenden, folgen.

## **Ikonografie – Weltsinn Liebe**

Der Kunstgeschichte ist das Thema „Krieg und Frieden“ nicht unbekannt, aber es versteht sich von selbst, dass diejenigen Maler, die es in früherer Zeit behandelten, sich

---

50 24. Oktober 1914, Marc an Kandinsky. Kandinsky/Marc 1983, S. 263.

51 8. November 1914, Kandinsky an Marc. Kandinsky/Marc 1983, S. 265.



auf andere Quellen als Kandinsky bezogen. Auch ihr Vorgehen unterscheidet sich von dem Kandinskys, da sie sich in aller Regel enger an die jeweilige literarische Vorlage hielten, die Ikonografie des Themas nicht aus dem Auge verloren und die Einheit von Ort, Zeit und Handlung wahrten, was für Kandinsky, wie die Werkgenese gezeigt hat, kaum mehr gilt. Denn er übertrug alle wesentlichen Züge des Gemäldes mit dem Titel „Kosaken“ in „Komposition IV“, was dazu führte, dass das zuerst entstandene Bild zu einem „Fragment“ herabsinken sollte. Was allerdings weit mehr ins Gewicht fällt, ist die Tatsache, dass wir den Schauplatz der mächtigen kaukasischen Berge gegen die westliche Hügellandschaft vor Moskau gewechselt haben. In zeitlicher Hinsicht hat sich die Perspektive von der Mitte des 19. Jahrhunderts in das Jahr 1812 verschoben. Und schließlich spielt die Thematik der miteinander kämpfenden „Kosaken“ in „Komposition IV“ kaum noch eine Rolle, die nun vielmehr für die bunt zusammengewürfelten Truppen Napoleons und das mit Kosaken verstärkte Heer Alexanders I. eintreten. Man hat es hier mit dem Problem zu tun, dass das Bezeichnende und das Bezeichnete auseinanderdriften, die figurativen Bedeutungsträger ihre Eindeutigkeit verlieren, ein scharfkantiges Bergmassiv im Bild auch einen weich modellierten Hügel bezeichnen, ein berittener Kosake auch einen französischen Kavalleristen meinen kann. Dass die Zeichen relativen Charakter annehmen, Zeichen und Bedeutung partiell sogar auseinandertreten, folgt aus der Übertragung und durch die Hinzufügung des liegenden Paares, denn damit änderte sich die Bildkonzeption grundlegend, mithin die Aussage des Gemäldes.

Hinzu kommt, dass bei den älteren Malern der übergeordnete exemplarische oder allegorische Sinn ihrer Werke an die gegenständliche Darstellungsform gebunden blieb, was Kandinsky mit aller Kraft zu überwinden suchte. Gerade deshalb, so scheint es, ging er in seinen „Rückblicken“, einem autobiografischen Text, auf Distanz zu seinen Vorgängern und verstieg sich zu der hochmütigen Behauptung: „Ich besuchte die alte Pinakothek [in München] und bemerkte, daß kein einziger der großen Meister die erschöpfende Schönheit und Klugheit der natürlichen Modellierung erreicht hat: Die Natur selbst blieb unberührt.“<sup>52</sup> Den Text von 1913 verfasste Kandinsky, als er den Gegenstand endgültig entlassen hatte beziehungsweise ihm der Durchbruch zur völligen Abstraktion gelungen war, und hierin zeigt sich vor allem, dass er aus dem Bewusstsein seiner eigenen künstlerischen Leistung sich gegen die gegenständliche Malerei und ihre ikonografischen Traditionen abgrenzte. Vordergründig spielte er die äußere Erscheinung der Dinge gegen ihre innere Natur aus, der er sich allein verpflichtet fühlte.

Dessen ungeachtet forderte er seine Lebensgefährtin Gabriele Münter anlässlich eines Besuchs in Berlin auf, die dortige Gemäldegalerie zu besuchen: „Vergiß nicht Kaiser-Friedrich-Museum! ... Zwing' dich nicht zu Briefen: es ist mir genug, wenn ich weiß, daß es dir gut geht.“<sup>53</sup> Zehn Tage später, am 12. Juli 1911, antwortete die Malerin: „2 x war ich im Kaiser Fr. Museum“.<sup>54</sup> Allem Anschein nach hielt Kandinsky den Besuch der Museen

---

52 Kandinsky 1980, Rückblicke, S. 44.

53 2. Juli 1911, Kandinsky an Münter. Kandinsky/Münter 2005, S. 109.

54 12. Juli 1911, Münter an Kandinsky. Kandinsky/Münter 2005, S. 112.

keineswegs für vertane Zeit, sondern mit Gewinn verbunden, denn man empfiehlt nur das, was man kennt und schätzt. Der Maler verfolgte offenbar mit seinen „Rückblicken“ nicht nur den Plan, Einblick in sein Leben zu gewähren, sondern auch rhetorische Absichten, die erst im Weiteren ins Blickfeld rücken. Vor dem Hintergrund seiner ambivalenten Haltung zur historischen Kunst interessieren hier gerade jene Bilder, die das Thema „Krieg und Frieden“ behandeln, da Kandinsky sie sicherlich kannte und ihnen wohl eine Dimension abringen konnte, die ihn wahrscheinlich nicht teilnahmslos ließ.

In der Berliner Gemäldegalerie hängt ein betörendes Bild von Piero di Cosimo (Abb. 12), das um 1505 entstand und Venus, die Göttin der Liebe, und Mars, den Gott des Krieges, liegend vor einer Landschaft zeigt.<sup>55</sup> Venus, auf der linken Bildseite angeordnet und spärlich mit einem Schleier bekleidet, der ihr über die Schultern fällt und ihre Scham bedeckt, ruht, auf einen Arm gestützt, auf dem kunstvoll drapierten Tuch, das ihren Körper vor der Feuchtigkeit des Rasens schützt, während Mars, ihr Liebhaber, auf der rechten Seite ausgestreckt und entspannt, in tiefen Schlaf gesunken ist. Sein Haupt stützt ein fülliges rotes Kissen, seinen beinahe nackten Körper hat er auf ein braunes Tuch gebettet. Nur ein rötliches Lendentuch bedeckt sein Geschlecht. Venus wacht über den Schlaf des Geliebten, wird von ihrem Sohn Amor begleitet, der sich an sie schmiegt und an dessen rechter Hand ein weißer Hase, das sanfte und fruchtbare Liebestier, schnuppert. Turtelnde Tauben im Vordergrund geben einen deutlichen Hinweis darauf, dass wir der amourösen Liaison der Götter beiwohnen, dass der krieglerische Mars, durch den Liebesakt besänftigt, ganz dem Bann der Venus erliegt. Venus hat die Herrschaft übernommen und breitet ihre Segnungen, den Frieden, über die Welt aus. Die Rüstung des Kriegsgotts haben geflügelte Putten, die Entourage der Göttin, bis auf eine Armschiene entwendet und spielen damit bei einem nahen Felsen und dem Gesträuch des Lorbeers. Die ruhige Gelassenheit der Götter lässt kaum den Gedanken aufkommen, dass wir Zeugen eines Ehebruchs werden, da Venus sich mit Vulkan, dem Gott des Feuers, der Schmiede und Handwerker, vermählt hatte. Die Geschichte der Liebschaft mit Mars erzählen die griechischen und römischen Dichter gleichermaßen, Ovid in seinen „Metamorphosen“ vergleichsweise knapp: Der Lichtbringer Apoll beziehungsweise der Sonnengott Sol „war der erste der Götter, so glaubt man, welcher der Venus Liebe zu Mars, die verbotene, merkte: es sieht dieser Gott ja alles zuerst. Es kränkt ihn die Tat, und er meldet der Juno Sohne, dem Gatten, wie sehr man und wo man sein Lager beleidigt.“<sup>56</sup> Daraufhin schmiedete Vulkan, der Hintergangene, mit der größten Kunstfertigkeit ein unsichtbares Netz, mit dessen Hilfe er die Liebenden einfing und sie schließlich der olympischen Götterversammlung vorführte, die in schallendes Gelächter ausbrach.

Piero di Cosimo erzählt eine mythologische Geschichte, von der Liebschaft zwischen Venus und Mars, die sich in unvordenklicher Zeit zugetragen haben soll, als es sich die unsterblichen Götter noch gefallen ließen, auf der Erde, gelegentlich auch mit Sterblichen, zu verkehren. Die Szenerie stellt die Betrachter vor die Aufgabe, den

---

55 Formor 1993, S. 44 ff. Das Bild wurde 1828 durch Carl Friedrich von Rumohr für die Berliner Gemäldegalerie erworben.

56 Ovid 1980, IV, 171-174 und folgende Verse, S. 125 f.

allegorischen Sinn zu erschließen, dass nämlich die Kraft der Liebe über den Zwist und den Krieg siegt, die Liebe erst den Frieden der Welt verbürgt. Diesen Gedanken verfolgte auch Kandinsky, wenngleich er ihn der Sphäre der olympischen Götter entriss und ihn im Raum-Zeitlichen seiner Figuren verankerte. Die Versöhnung zweier im Grunde unversöhnlicher Themen in einem Bild, links die Kriegsszene, rechts die Liebeszene, bleibt ohne Rekurs auf die Mythologie ein schwieriges Unterfangen, das nur deshalb gelingen konnte, weil Kandinsky unserer Leserichtung von links nach rechts folgte. Denn es bleibt zu bedenken, dass er die Umarmung von Natascha und Pierre auf der rechten Bildseite anordnete, wo sich nach dem Ermessen Heinrich Wölfflins entscheidet, wie eine Geschichte endet, das antithetische Konzept des Bildes erst seine ganze Bedeutung erlangt und dadurch erst das Thema „Krieg und Frieden“ greifbar wird. So unvergleichbar die beiden Gemälde von Piero di Cosimo und Wassily Kandinsky einerseits auch scheinen, so sehr berühren sie sich andererseits darin, dass die Liebenden sich in der Landschaft begegnen und zur Ruhe kommen. Ob man hier von einer Bild- oder Pathosformel sprechen kann, die sich dem Gedächtnis Kandinskys eingeprägt hat, wird wahrscheinlich nie geklärt werden können. Während Piero di Cosimo die Thematik „Krieg und Frieden“ als mythische Liebschaft in einer Szene fassen konnte, musste Kandinsky sie auseinanderlegen, denn auf keinem anderen Wege ließ sich das Tolstoische Epos vergegenwärtigen.

Auch Peter Paul Rubens hat das Thema „Krieg und Frieden“ behandelt (Abb. 13), abermals die Götter Venus und Mars im Gemälde zusammengeführt, sie aber nicht als Liebende vereint, sondern als Konkurrenten ins Bild gesetzt.<sup>57</sup> Das Gemälde der National Gallery, London, entstand in den Jahren 1629 bis 1630, als Rubens im Auftrag der spanischen Krone mit der englischen Regierung einen Friedensvertrag aushandelte, der sich jedoch schon bald als brüchig erwies und den Niederlanden nicht den ersehnten Frieden brachte. Das Bild schenkte er dem englischen König mit der Intention, Charles I. stets vor Augen zu halten, dass die Wahrung des Friedens die Voraussetzung für die Blüte des Staates, der Gesellschaft und der Ökonomie ist. Im Zentrum des Bildes thront erhöht Venus als Friedensgöttin, der die gerüstete Göttin Minerva beispringt, um den Kriegsgott und die Furie Alekto zu vertreiben. Im Bildvordergrund breiten sich die Segnungen des Friedens aus. Rechts tritt eine Schar Kinder auf, von denen sich eines an dem Milchstrahl aus der Brust der Venus labt, daneben steht der Hochzeitgott Hymenaios, im Vordergrund Amor und schließlich eine junge Frau, die die Töchter des Malerkollegen und zeitweiligen englischen Unterhändlers Balthasar Gerbier der illustren Gesellschaft zuführt. Zu Füßen der Venus spielt ein zahmer Leopard mit den Früchten eines Füllhorns, das ein älterer Satyr stützt. Links der thronenden Göttin trägt eine junge Frau goldenes Geschirr herbei, hinter ihr tanzt eine andere zum Tambourin, das sie aus Freude über die Vertreibung des Mars schlägt. Vom Himmel schwebt ein Putto herab, der den Caduceus, den Heroldsstab des Götterboten Merkur, in den Händen führt, als wäre die Beilegung aller Kampfhandlungen und die Vorherrschaft der Venus das Ergebnis diplomatischen Geschicks. Rubens durchbrach die allegorische Argumentationsweise seines Bildes durch die Einfügung der Kinder Gerbiers, denen er

---

57 Warnke 2006, S. 130 ff.

nichts sehnlicher als eine glückliche Zukunft zu sichern wünschte. Auf diesem Wege gelang es ihm, den Appellcharakter des Bildes zu verstärken, denn er entthob es der Überzeitlichkeit der olympischen Gottheiten.

Eine zweite, wenig später entstandene Version des Themas „Krieg und Frieden“ aus der Werkstatt des Malers hängt in München (Abb. 14).<sup>58</sup> Es handelt sich um ein großformatiges Bild mit den Dimensionen 231 x 340 cm, das 1698 in die kurfürstlichen Sammlungen gelangte. Auf dem Gemälde werden erneut die Segnungen des Friedens auf der linken Seite mit den Gräueln des Krieges rechts konfrontiert. Wiederum beherrscht Venus als Friedensgöttin, die unter einem Baum Platz genommen hat und ein Kind stillt, das Zentrum des Geschehens. Sie blickt zu Mars auf, den Minerva, Tochter des Jupiter, entschlossen zurückdrängt. Die rechte Bildhälfte zeigt eine kriegszerstörte Landschaft mit Architekturfragmenten im Vordergrund, in der Ferne eine brennende Stadt, am Himmel eine fauchende, vom Furor getriebene Erinnye, Sinnbild der Zwietracht und des Unheils. Mars schreitet über eine ärmlich gekleidete Frau zu Füßen der Venus hinweg, die flehentlich Arm und Bein der Göttin ergriffen hat und wahrscheinlich als Personifikation der Hungersnot gedeutet werden kann. Links, im Schutze der Venus, hat sich eine Gruppe von Kindern und Jugendlichen versammelt. Zwei junge Frauen in zeitgenössischer Tracht sammeln Früchte, die die Natur im Überfluss zur Verfügung stellt. Die im Vordergrund hockende Schönheit wird von Amor, der einen Köcher trägt, auf einen Obstzweig aufmerksam gemacht, den ein Satyr aus dem Baum herabreicht. Dahinter legt ein Knabe Früchte in den gerafften Rockschoß einer zweiten jungen Frau, der er seinen rechten Arm um die Schulter gelegt hat. Auch in diesem Gemälde durchbrach Rubens beziehungsweise seine Werkstatt die allegorische Argumentation des Gemäldes, um das Bildgeschehen nicht als entrücktes, mythisch verklärtes erscheinen zu lassen, sondern um ihm Bezüge zur eigenen Zeit, mithin zur Wirklichkeit, angedeihen zu lassen.

Kandinsky wird das Gemälde in den Münchner Sammlungen gekannt haben, aber die allegorische Darstellung hat ihn sicherlich weniger gefangen genommen als die farbige Delikatesse der Malerei, auf die sich Rubens durch seine lasierenden Farbaufträge, buntfarbigen Modellierungen der Gegenstände und weichen Konturen wie kein Zweiter verstand. Die Handhabung der durchscheinenden Farbe beherrschte auch Kandinsky, wenngleich man wegen des hohen Sättigungsgrads seiner Farben denken könnte, dass er sie vornehmlich pastos auf die Leinwand brachte. Aber gerade das Nuancenreiche und Changierende der farbigen Erscheinungsweise seines Gemäldes setzte voraus, die Farben, seien sie transparent oder opak, in jedem Fall sparsam zu verwenden, zumal Kandinsky nach einem verhältnismäßig langen Entwurfsprozess enorm rasch malte, kaum die Geduld aufbrachte, längere Trocknungsprozesse in Kauf zu nehmen. In Rubens konnte Kandinsky einen Wahlverwandten erkennen, auch wenn er sich über ihn, den großen alten Meister, beharrlich ausschwig. Kandinsky mochte in seinem Text „Komposition 4 – Nachträgliches Definieren“ lediglich zu Protokoll

---

58 Renger/Denk 2002, S. 382 f.

geben, dass er die Aufhebung der farbigen Grenzen und die damit einhergehende Auflösungstendenz der Gegenstände als Ziel verfolgte.

Es hat wenig Sinn, den Formulierungen des Themas „Krieg und Frieden“ in der älteren Kunstgeschichte weiter nachzugehen, da Kandinsky die Sprache der Allegorie ebenso fernlag wie die echter Erzählung. Die besprochenen Beispiele sollten das Anregungspotenzial der historischen Kunst, aber auch ihre Grenze hinsichtlich des Stellenwerts für den Künstler markieren. Gleichwohl hat sich die Forschung auf den Weg gemacht, einzelne Motive von „Komposition IV“ formengeschichtlich abzuleiten, etwa die Kampfverbände der Pikeniere und Lanzenreiter. Unter Hinweis auf Albrecht Altdorfers „Alexanderschlacht“ von 1529 in den Münchner Sammlungen hat man den Nachweis erbringen wollen, dass Kandinsky hier für die Gestaltung seiner Lanzenverbände Anregungen erhalten habe, was weder ausgeschlossen noch zwingend erscheint.<sup>59</sup> Der Künstler konnte dergleichen auch auf Diego Velázquez' Gemälde „Die Übergabe von Breda“ sehen oder auch bei Jacques Callot, der 1633 „Les misères et les malheurs de la guerre“ detailliert schilderte, Pikeniere auch als isolierte Figuren in seinem grafischen Werk darstellte. Kandinsky kannte sie möglicherweise, vor allem aber wusste er, dass die Kosaken in dem Ruf standen, hervorragende Lanzenreiter zu sein. Russische Volksbilderbogen, die Kandinsky liebte, insbesondere des 19. Jahrhunderts zeigen, dass die berittenen Kosakenheere Lanzen als bevorzugte Waffen bei sich führten.<sup>60</sup> Aber auch dieser Strang der Forschung, bestimmte Motive historisch zu verlängern, muss nicht weiterverfolgt werden, da neue Erkenntnisse kaum zu erwarten sind.

Vielmehr sei abschließend darauf hingewiesen, dass Kandinsky den Reigen der bedeutenden Künstler eröffnete, die das Tolstoische Opus „Krieg und Frieden“ zu Bearbeitungen in verschiedensten Kunstformen inspirierte: Sergei Prokofjew komponierte unter dem Eindruck des deutschen Überfalls auf die Sowjetunion 1941 eine Oper, deren Libretto er gemeinsam mit seiner Frau Mira Mendelson-Prokofjewa verfasste.<sup>61</sup> Die Instrumentierung der Oper konnte er im Frühjahr 1943 abschließen. Das Werk, in drei Fassungen erhalten, beschäftigte ihn bis an sein Lebensende im Jahre 1953 und lässt die Schwierigkeit erkennen, den gewaltigen Stoff des Romans zu transponieren. Erwin Piscator hat das Tolstoische Werk unter Mitarbeit des Romanciers Alfred Neumann und des Schriftstellers Guntram Prüfer zu einem Theaterstück kondensiert, das er 1955 zur Erstaufführung auf die Bühne des Berliner Schiller-Theaters brachte.<sup>62</sup> Die Arbeit an der Bühnenfassung hat über zehn Jahre in Anspruch genommen und aus der Chronologie des Werks ergibt sich bereits, dass es den Autoren um die Reflexion der jüngsten geschichtlichen Ereignisse ging. Kein Geringerer als Pablo Picasso hat die Thematik „Krieg und Frieden“ aus Empörung über die Ruchlosigkeit des Koreakriegs abermals aufgegriffen und eine säkularisierte Kapelle aus dem 14. Jahrhundert in Vallauris zu einem Friedenstempel umgestaltet.<sup>63</sup> Zwischen April und September 1952 entwarf er

---

59 Dziarsk 1995, S. 23 ff.

60 Kappeler 2013, S. 103, Abb. 19.

61 Prokofjew 1961, S. 3 ff.

62 Neumann/Piscator/Prüfer 1955, S. 99 f.

63 Ullmann 1993, S. 403 ff.

zwei aufeinander bezogene Gemälde, die jeweils die Hälfte der vorgelagerten schweren Gewölbetonne bedecken. Die beiden Gemälde mit den Dimensionen von je 4,70 x 10,50 m führte Picasso auf biegsamen Hartfaserplatten aus, die, im Dezember 1952 fertiggestellt, ihren Bestimmungsort erst 1954 erreichten. Picasso bezog sich im Gegensatz zu Kandinsky, Prokofjew und Piscator nicht auf Tolstoi, sondern griff bei dem Entwurf seiner teils allegorischen, teils erzählenden Gemälde auf den Fundus der kunsthistorischen Tradition zurück.

## **„Komposition IV“ – Nachklänge**

Zur Berühmtheit von „Komposition IV“ hat sicherlich beigetragen, dass Kandinsky sein Werk bei verschiedener Gelegenheit im Medium der Grafik spiegelte, zuerst in einem Holzschnitt, dann in einer kolorierten Strichätzung und schließlich in Form zweier Tuschzeichnungen. Der Holzschnitt verdankt sich der Aktivität des Künstlers und Verlegers Vladimir Isdebsky, der im Frühjahr 1911 den „Zweiten Internationalen Salon Isdebsky“ in Odessa organisierte und dort neben Werken von David Burljuk, Natalia Gontscharowa, Alexej von Jawlensky, Michail Larionow und Gabriele Münter zweiundfünfzig Arbeiten von Kandinsky ausstellte. Im Anschluss an die Werkschau des Salons, die von Februar bis März 1911 währte, plante er, eine Monografie über Kandinsky herauszugeben, die jedoch nie zustande kam. Der Künstler hatte es übernommen, für die Publikation das Cover zu entwerfen, weshalb er einen Holzschnitt fertigte (Abb. 15), dessen Druckstock die Dimensionen 28,2 x 27,9 cm aufweist und sich heute in den Sammlungen des Centre Georges Pompidou befindet.<sup>64</sup> Den Ausgangspunkt seiner Bildgestaltung bildete „Komposition IV“, die Kandinsky jedoch stark reduzierte und vereinfachte, was sich zum Teil durch die Technik des Holzschnitts erklären lässt. Bei der Gestaltung der Grafik hatte der Künstler überdies den Anforderungen eines Bucheinbandes zu genügen, weshalb er seinen Namenszug ins obere Drittel des Blatts in kyrillischen Lettern setzte, deren schildartige Umrandung die kämpfenden Kavalleristen auf der linken Bildseite und die Sonne in der rechten Bildecke tangiert. Unterhalb des Namensfeldes treten die drei Berge der Landschaft hervor, von denen der mittlere und linke schwarz gegeben sind, während sich rechts das liegende Paar vor einem weitgehend weiß gehaltenen Massiv abzeichnet. Auch der Regenbogen ist mit drei kräftigen Bogenlinien ins Bild geholt. Insofern lässt sich sagen, dass Kandinsky die grundlegende Bildordnung wahrte, allerdings einen einzelnen Lanzenverband jeweils links und rechts außen darstellte, was sein bisheriges Bildkonzept, nämlich die klare Scheidung in eine Kriegs- und eine Friedensszene, unterminiert. Oberhalb des liegenden Paares ergibt der Lanzenverband keinen rechten Sinn, zumal an dieser Stelle keine Lücke entstanden wäre, wenn er darauf verzichtet hätte. Hier triumphiert offenbar die Eigendynamik formaler Gestaltung über die inhaltlichen Belange, was in Anbetracht des intensiven Entwurfsprozesses zur Fixierung der endgültigen Bildidee überraschend, wenn nicht irrational erscheint. Vermutlich hätte Kandinsky dem nicht widersprochen, sondern vielmehr darauf verwiesen, dass das Gefühl vor allen anderen Erwägungen den Ausschlag gegeben habe. Zuletzt brachte er unterhalb des eigentlichen Bildfeldes

---

64 Kandinsky bereitete den Holzschnitt mit einer Gouache vor. Siehe Barnett 1992, Bd. 1, S. 237, Nr. 268a. Zum Holzschnitt vgl. Derouet/Boissel 1984, S. 70 f.; Roethel 1970, S. 186, Nr. 93.

eine Schriftleiste an, die er wiederum mit kyrillischen Lettern füllte, und sie besagt: „Izdanie Salona Izdebskago 1911“, was im Deutschen mit „Edition Salon Isdebsky 1911“ wiederzugeben wäre. Die fast quadratischen Abmessungen des Holzschnittes machen im Vergleich mit den vorbereitenden Zeichnungen deutlich, dass Kandinsky die Bildelemente des Holzschnitts in der Höhe auseinanderzog, um seinen Namen an prominenter Stelle ins Blickfeld rücken zu können.

Für den Almanach „Der Blaue Reiter“, der im Mai 1912 bei Piper in München erschien, schuf Kandinsky eine Strichätzung nach „Komposition IV“ (Abb. 16), die er, wie das Verzeichnis der Bildreproduktionen ausweist, „handkolorierte“. Der Hinweis hat jedoch nur für die Luxusedition dieses Künstlerbuchs Gültigkeit. Da der Verleger für die erste Auflage mit mehr als eintausendzweihundert Exemplaren rechnete, ließ er die allgemeine Ausgabe in einem maschinellen Verfahren drucken.<sup>65</sup> Daran ändert auch die Tatsache wenig, dass Kandinsky, wie ein Studienblatt in München dokumentiert, mit Schablonen experimentierte, um die Farbe der Grafiken für die Luxusedition zügiger auftragen zu können.<sup>66</sup> Die Farbigkeit des gedruckten Almanach-Blattes reicht von homogen deckendem hellen Grau, Beige, Grün, Blau und Violett über Mittelblau, Mittelrot und Graugrün bis hin zu einem kräftigen Ocker, Kobaltblau und Karminrot, die sich teils überlagern und das Spektrum der Farben noch erweitern. Auf dem Schutzblatt der Grafik ließ der Künstler vermerken, dass es sich um einen „Entwurf zu Komposition Nr.4 von Kandinsky“ handelt. Tatsächlich hielt er sich bei der Gestaltung des Blattes fast exakt an die Maßgaben der finalen Entwurfszeichnung, die er in acht gleiche Felder gegliedert hatte, um die Komposition auf die Leinwand zu übertragen. Die Dimensionen der farbigen Strichätzung passte er dem Format des Buchblocks an und legte sie auf 14,0 x 21,0 cm fest, was einem Maßverhältnis von zwei zu drei entspricht. Die Bildgegenstände der Strichätzung könnten, verglichen mit dem zuvor entstandenen Holzschnitt, kaum vollständiger erscheinen. Im Falle der dem Almanach zugeordneten Grafik stand der Künstler hauptsächlich vor der Herausforderung, die vielfarbigen Nuancen des Gemäldes in monochrome Flächenwerte zu übersetzen und sie gleichzeitig so zu minimieren, dass die Grafik dennoch ein eigenes Leben entfaltete.

Seinem Bauhausbuch mit dem Titel „Punkt und Linie zu Fläche“, das Walter Gropius und László Moholy-Nagy als Schriftleiter der Reihe 1926 edierten, gab Kandinsky zwei Tuschzeichnungen für den Anhang bei, die den Entwurfsprozess von „Komposition IV“ reflektieren. Das Beispiel lässt erkennen, welchen Rang er dem Werk selbst im Abstand von fünfzehn Jahren beimaß, zumal Kandinsky seinen Stil zugunsten einer forcierten

---

65 Am 9. Mai 1912 schrieb der Verleger Reinhard Piper an Kandinsky: „Dadurch, daß die Vollbilder [das sind die vier farbigen Beigaben des Almanachs] alle einzel [sic] gedruckt an die verschiedensten Stellen des Buches einzel [sic] eingeklebt werden müssen, sind die Buchbinderarbeiten sehr kompliziert und leider auch teurer geworden.“ Kandinsky/Marc 1983, S.168.

66 Erika Hanfstaengl vermerkte dazu: „Entwurf zu der mit Schablonen kolorierten Reproduktion im Almanach ‚Der Blaue Reiter‘ vor S.65“. Vgl. Hanfstaengl 1974, S. 136, Nr. 333; auch Dämmer 1991, S. 102. Barnett präziserte, dass die handkolorierten Blätter für die Luxusedition des Almanachs bestimmt waren. Barnett 1992, Bd. 1, S. 236, Nr. 267. Vgl. auch Barnett 2006, Bd. 1, S. 35, Nr. 5 sowie die farbige Abbildung S. 130. Siehe auch den Brief Kandinskys an den Verleger Piper vom 2. Februar 1912, mit dem er die Ausstattung der verschiedenen Editionen präzise beschrieb. Kandinsky 2008, S. 119.

Bildgeometrie weiterentwickelt hatte, der sich deutlich von der Werkphase der sogenannten „Geniezeit“ unterscheidet, jenen Jahren von 1910 bis 1914, als Kandinsky sich langsam, aber entschieden auf den Weg zur völligen Abstraktion begab. Zum einen wiederholte er die allererste Entwurfszeichnung zu „Komposition IV“ (Abb. 17), die das zuerst entstandene Gemälde „Kosaken“ grafisch verknappte und das liegende Paar einführte, ohne dass Kandinsky zu diesem Zeitpunkt bereits wusste, wie er es in den Gesamtzusammenhang einbetten würde. Er kommentierte die gedruckte Tuschzeichnung unter dem Aspekt des Linienaufbaus, indem er seine Leser auf den „vertikal-diagonalen Aufstieg“ der Komposition aufmerksam machte.<sup>67</sup> Darüber hinaus fügte er ein Blatt bei (Abb. 18), welches das liegende Paar in Verbindung mit der „rätselhaften Figuration“ zum Gegenstand hat.<sup>68</sup> Das liegende Paar hat Kandinsky diesmal in eine Steillage gebracht, die einem Winkel von fünfundvierzig Grad entsprechen dürfte, und die „rätselhafte Figuration“ mit knappem Umriss aus dem Paar erstehen lassen. Der Gedanke einer Simultanszene liegt eher fern als nahe, da die Formen nicht das notwendige Maß an Übereinstimmung aufweisen, und hierin zeigt sich vor allem, dass dem Künstler daran lag, oszillierende Bildzeichen zu erfinden, die zwar deutlich, aber nicht eindeutig sind und die Vorstellungskraft des Betrachters beflügeln. Kandinsky dürfte sich erinnert haben, dass gerade der Entwurf dieser Bildpartie ihm größtes Kopfzerbrechen bereitet hatte. Aus dem Abstand vieler Jahre wirkt die leichthin getuschte Zeichnung wie ein innerer Akt der Distanzierung von den Mühen des Entwurfsprozesses.

## II. Kunsttheorie – Tolstoi und Kandinsky

In kunsttheoretischer Hinsicht wurde das Verhältnis von Kandinsky zu Tolstoi bisher kaum untersucht. Die Aufdeckung verbindender und trennender Positionen hat Kandinsky selbst vereitelt, indem er schon in seinem ersten veröffentlichten Text, „Kritika Kritikov“ von 1901, auf unübersehbare Distanz zu Tolstoi ging. Kandinsky konstatierte zunächst, dass die allgemeine Öffentlichkeit ein verzerrtes Bild von den Zielen des Künstlers habe, nichts von seinen Anstrengungen oder Schwierigkeiten wisse, noch weniger von seinen inneren Kämpfen, was nicht zuletzt auch dadurch zum Ausdruck komme, dass selbst bedeutende Schriftsteller wie Tolstoi zu einer falschen Vorstellung gelangten, welche Ziele ein Maler verfolge. Denn in seinem Buch „Was ist Kunst?“, 1898 erschienen, vertrete er den Standpunkt, dass ein Maler zeitlebens danach strebe, alles darstellen zu können, was in sein Blickfeld trete. Dies sei, so Kandinsky, in der Tat ein Urteil, das sich von dem der allgemeinen Öffentlichkeit nicht unterscheide, aber an der Realität eines Malers vollends vorbeigehe. In einer Anmerkung zu dieser Passage entschuldigte sich Kandinsky beiläufig, dass er Tolstoi nicht wörtlich zitieren könne, aber er habe seine Schrift „Was ist Kunst?“, die er vor einiger Zeit überflogen habe, gerade nicht zur Hand. An der wahrheitsgemäßen Darstellung ändere das allerdings nichts.<sup>69</sup>

---

67 Vgl. Barnett 2006, Bd. 1, S. 95, Nr. 186.

68 Auch Barnett hat gesehen, dass Kandinsky die Tuschzeichnung für sein Bauhausbuch eigens anfertigte. Vgl. Barnett 2006, Bd. 1, S. 96, Nr. 187 sowie S. 139.

69 Kandinsky 1982, Bd. 1, S. 36.



In seinem Traktat „Über das Geistige in der Kunst“ griff Kandinsky das Problem nochmals auf und bemerkte: „In jedem Bild ist geheimnisvoll ein ganzes Leben eingeschlossen, ein ganzes Leben mit vielen Qualen, Zweifeln, Stunden der Begeisterung und des Lichts. Wohin ist dieses Leben gerichtet? Wohin schreit die Seele des Künstlers ...? Was will sie verkünden? ‚Licht in die Tiefe des menschlichen Herzens senden – Künstlers Beruf‘, sagt Schumann. ‚Ein Maler ist ein Mensch, welcher alles zeichnen und malen kann‘, sagt Tolstoj.“<sup>70</sup> Die als Zitat ausgewiesene Textstelle ist nicht wörtlich wiedergegeben. Aus ihrem Kontext gelöst, zudem sinnwidrig verwendet und denkbar schlecht platziert, muss sie geradezu geistlos auf den Leser wirken, zumal Kandinsky durch die einleitenden Fragen ausgesprochen hohe Töne anschlug.<sup>71</sup> Wir dürfen dahinter eine rhetorische Absicht des Malers vermuten, dem daran lag, eine Nähe zu Tolstoi in kunsttheoretischer Hinsicht zu verschleiern, wenn nicht zu negieren. Denn zum einen wusste Kandinsky sicherlich, dass die Schrift „Was ist Kunst?“ Tolstoi vernichtende Kritiken eingebracht hatte, Grund genug, schon deshalb einen gewissen Abstand zu wahren. Zum anderen aber verdankte Kandinsky ihm wichtige Einsichten in Funktion und Sinn der Künste, entlehnte markante Denkbilder und zentrale Positionen, was er offenbar für die Leser nicht durchsichtig zu machen beabsichtigte, um die Eigenständigkeit seines kunsttheoretischen Denkens zu betonen.

## Geistige Entwicklung – Geistiges Dreieck

Schon die englischen Übersetzer und Herausgeber der Schriften Kandinskys, Kenneth C. Lindsay und Peter Vergo, bemerkten: „Despite Kandinsky's disdain of Tolstoy's book, he was evidently impressed by aspects of his thought. There is a marked resemblance between the beginning of the second chapter of Kandinsky's *On the Spiritual in Art* and Tolstoy's description of the spiritual progress of mankind.“<sup>72</sup>

Im sechsten Kapitel seines Buches „Was ist Kunst?“ heißt es bei Tolstoi über die geistige Entwicklung der Menschheit: „Die Menschheit schreitet ununterbrochen von einem niedrigen, teilweisen und unklaren Verständnis des Lebens zu einem höheren, umfassenden und klaren fort. Und wie in jeder Bewegung, so giebt es auch in dieser weiter Vorgeschrundene; es giebt Menschen, die klarer als andere den Sinn des Lebens begreifen und unter diesen ist immer einer, der diesen Sinn des Lebens durch Lehre und Leben klarer, verständlicher und nachdrücklicher bekannt hat. Die Lehre dieser Menschen von dem Sinne des Lebens nennt man, unter Einschluß der abergläubigen Legenden und Zeremonien, die sich gewöhnlich mit dem Andenken jener verbinden, Religion. Die Religionen sind die Merksteine jenes, den erleuchtetsten Menschen der jeweiligen Gesellschaft und der jeweiligen Zeit zugänglichen Verständnisses des Lebens, dem alle anderen Menschen jener Gesellschaft sich unvermeidlich und ständig nähern. Und deshalb dienen und dienen stets nur die Religionen als Grundlagen für die Wertung der Gefühle der Menschen. Wenn sich die Gefühle der Menschen dem von

---

70 Kandinsky 1952, S. 24 f.

71 Vgl. Tolstoj 1911, S. 3.

72 Kandinsky 1982, Bd. 2, S. 869 Anm. 4.

der Religion aufgestellten Ideal nähern, mit ihm übereinstimmen, ihm nicht widersprechen, dann sind sie gut; wenn sie sich von ihm entfernen, nicht mit ihm übereinstimmen, ihm widersprechen, dann sind sie schlecht.“<sup>73</sup>

Bei Kandinsky trat an die Stelle des Religionsstifters, wie Tolstoi ihn zeichnete, der Künstler, dem es am Bezwingenden beglaubigter ethischer Prinzipien gleichermaßen mangelt wie an der Gabe zu prophetischer Weissagung. Er kann nur auf seine Kunst verweisen und muss Unwissenheit und Ungewissheit ertragen, ob er von seinen Zeitgenossen verstanden wird. Er kann sich auch, so deutet es Kandinsky wenigstens an, gefällig machen, um der allgemeinen Anerkennung willen oder des pekuniären Erfolgs, was vom strengen Standpunkt künstlerischer Aufrichtigkeit kein Verdienst darstelle. Nur der wahrhaftige Künstler, der aus innerer Notwendigkeit handle, kann Anspruch darauf erheben, zur geistigen Entwicklung der Menschheit beizutragen.

„Ein großes spitzes Dreieck in ungleiche Teile geteilt, mit der spitzesten, kleinsten Abteilung nach oben gewendet – ist das geistige Leben schematisch richtig dargestellt. Je mehr nach unten, desto größer, breiter, umfangreicher und höher werden die Abteilungen des Dreiecks. Das ganze Dreieck bewegt sich langsam, kaum sichtbar nach vor- und aufwärts, und wo ‚heute‘ die höchste Spitze war, ist ‚morgen‘ die nächste Abteilung, d. h. was heute nur der obersten Spitze verständlich ist, was dem ganzen übrigen Dreieck eine unverständliche Faselei ist, wird morgen zum sinn- und gefühlvollen Inhalt des Lebens der zweiten Abteilung.

An der Spitze der obersten Spitze steht manchmal allein nur ein Mensch. ... Und die, die ihm am nächsten stehen, verstehen ihn nicht. ... So stand beschimpft zu seinen Lebzeiten auf der Höhe Beethoven allein. Wie viele Jahre wurden gebraucht, bis eine größere Abteilung des Dreiecks an die Stelle gelangte, wo er einst einsam stand. ... In allen Abteilungen des Dreiecks sind Künstler zu finden. Jeder von denselben, der über die Grenzen seiner Abteilung hinaufblicken kann, ist ein Prophet seiner Umgebung und hilft der Bewegung, der widerspenstigen Karre. Wenn er aber nicht dieses scharfe Auge besitzt, oder dasselbe aus niederen Zwecken und Gründen mißbraucht oder schließt, dann wird er von allen seinen Abteilungsgenossen völlig verstanden und gefeiert. Je größer diese Abteilung ist (also je tiefer sie gleichzeitig liegt), desto größer ist die Menge, der des Künstlers Rede verständlich ist. Es ist klar, daß eine jede solche Abteilung nach dem entsprechenden geistigen Brot bewußt oder (viel öfter) gänzlich unbewußt hungert. Dieses Brot wird ihr von ihren Künstlern gereicht und nach diesem Brot wird morgen schon die nächste Abteilung greifen.“<sup>74</sup>

Kandinskys Denkfigur des Dreiecks, bei dem es sich um ein gleichseitiges oder gleichschenkeliges handeln dürfte, lässt unweigerlich an das göttliche Dreieck, das die Trinität symbolisiert, denken, so wie die Metapher des „geistigen Brots“ das Abendmahl vergegenwärtigt. Die christlich-religiösen Konnotationen drängen sich geradewegs auf, wengleich noch wahrscheinlicher ist, dass Kandinsky bei der Abfassung des Manuskripts das Modell einer ständisch organisierten Gesellschaftspyramide vor Augen

---

73 Tolstoj 1911, S. 74 f.

74 Kandinsky 1952, S. 29 f.

hatte. Es versteht sich von selbst, dass es ihm nicht um den gesellschaftlichen Rang bestimmter Gruppen oder einzelner Personen ging, sondern allein um den Grad des künstlerischen Verständnisses oder der Durchgeistigung seiner Zeitgenossen. Ungebrochen ist bei ihm wie bei Tolstoi der Glaube an die Entwicklung des Menschen als geistiges Wesen, das beständig nach Vervollkommnung strebt oder durch das Wirken eines geistigen Prinzips mit fortgezogen wird und auf diesem Wege eine höhere Stufe der Sensibilität und Erkenntnis erreicht. Obwohl die christliche Religion das Bewusstsein Kandinskys maßgeblich prägte, lässt sich gerade im Vergleich mit Tolstoi sagen, dass sich der gedankliche Horizont des Künstlers nicht mehr aus dem religiösen Bewusstsein speiste, sondern seine Wurzeln im Spirituellen hatte. Während der alte, siebzigjährige Tolstoi auf Distanz zu seinem früher geschaffenen Werk ging und nicht das Schöne, sondern das Gute im Kunstwerk gespiegelt sehen wollte,<sup>75</sup> verweigerte ihm Kandinsky in diesem Punkte die Gefolgschaft, obwohl er zahlreiche Gemälde religiösen Inhalts schuf. Denn das ethisch Gute im Sinne der christlichen Religion war für Kandinsky nicht identisch mit dem künstlerisch Gebotenen: „Es gibt ... viele Menschen, die in einer geistigen Form den Geist nicht sehen können. So sehen gerade heute viele den Geist in der Religion, in der Kunst nicht.“<sup>76</sup> Hier wird eine Grenzlinie zwischen dem Maler und dem Schriftsteller sichtbar, die kaum eine Annäherung erlaubte. Kandinsky wollte sich mit seiner Arbeit nicht in den Dienst der Religion stellen, wie es Generationen von Künstlern vor ihm getan hatten, sondern wünschte vielmehr, „die große Epoche des Geistigen“ heraufziehen zu sehen, und hoffte auf eine dritte Offenbarung, „die Offenbarung des Geistes. Vater – Sohn – Geist.“<sup>77</sup> Den Geist, den Kandinsky erwartungsvoll beschwor, isolierte er aus der göttlichen Trinität und entkleidete ihn seiner Heiligkeit. Auf diesem Weg lässt sich zwar seine Herkunft beschreiben, nicht aber seine Realität noch das, was er repräsentiert. Nur so viel vermochte Kandinsky zu sagen, dass dieser Geist ein schaffender Geist sei, „welchen man als den abstrakten Geist bezeichnen kann“.<sup>78</sup>

Darüber hinaus konfrontiert Kandinsky seine Leser mit der noch schwieriger zu denkenden romantischen Idee, dass der namenlose Geist sich auch in der Materie verbirgt: „So ist hinter der Materie, in der Materie der schaffende Geist verborgen. Das Verhüllen des Geistes in der Materie ist oft so dicht, daß es im allgemeinen wenig Menschen gibt, die den Geist hindurchsehen können.“<sup>79</sup> Wenn der ihn bewegende Geist sowohl das Atom als grundlegende Form der Materie als auch das menschliche Bewusstsein als höchsten Ausdruck der sich selbst organisierenden Materie erfüllt, dann muss er notwendig in allem vorkommen, folglich in der gesamten Natur wirksam sein. Mit seiner denkbar knappen Bemerkung über die Durchgeistigung der Materie, die keinen anderen Schluss zulässt, als dass die gesamte Natur, mithin der Kosmos geisterfüllt sei, entfernt sich Kandinsky von den Lehren der christlichen Religion, da sie keine

---

75 Tolstoi hielt beispielsweise die alttestamentliche Josephsgeschichte für ebenso vorbildlich wie „Die Räuber“ von Friedrich Schiller. Tolstoj 1911, S. 242.

76 Kandinsky 1967, Formfrage, S. 132–136.

77 Kandinsky 1980, Rückblicke, S. 45.

78 Kandinsky 1967, Formfrage, S. 132.

79 Kandinsky 1967, Formfrage, S. 132.

Aussagen über die Natur der Materie trifft, allenfalls in der Weise, dass sie, das verbürgt das Alte Testament, gottgeschaffen sei. Dieses Bewusstsein, von dem Kandinsky in seinem Aufsatz „Über die Formfrage“ Zeugnis ablegte, lässt sich als romantisch inspiriertes, spirituelles Bewusstsein bezeichnen.

## Innere Notwendigkeit

Kandinskys Vorstellungskreis eines Geistprinzips in der Natur verdankte sich religiösen und naturphilosophischen Anschauungen. Das Anliegen des Künstlers bestand nun freilich nicht darin, die Arbeit des Theologen, des Philosophen oder des Physikers zu verrichten. Ihm lag vielmehr daran, Einblick in sein Denken zu geben und das kosmische Geistprinzip als in der Sphäre der Kunst wirksames zu behaupten. Denn es ist dieser Geist, so ließ er seine Leser wissen, der ihn zur künstlerischen Arbeit ruft, ihn antreibt und ihm den Inhalt seiner Arbeit eingibt: „Die Entstehung des Werkes ist kosmischen Charakters. Der Urheber des Werkes ist also der Geist. Das Werk existiert also abstrakt vor seiner Verkörperung, die den menschlichen Sinnen das Werk zugänglich macht.“<sup>80</sup> An anderer Stelle schrieb er: „Die gegenwärtige Kunst ... spiegelt nicht nur den schon eroberten geistigen Standpunkt ab, sondern sie verkörpert als eine materialisierende Kraft das zur Offenbarung gereifte Geistige.“<sup>81</sup> Und in ähnlicher Weise hielt er bei anderer Gelegenheit fest: „Das Kunstwerk ist der durch die Form redende, sich offenbarende und weiter befruchtende Geist.“<sup>82</sup> Unter diesen Voraussetzungen könnte man meinen, dass der Künstler sich als Medium des tätigen Geistes, als Organ eines abstrakten geistigen Prinzips begriff, dem er gewissermaßen als Priester diene.<sup>83</sup> Zu einem gewissen Grade scheint das tatsächlich seinem Verständnis entsprochen zu haben, was aber nicht bedeutet, dass Kandinsky das Schöpferische seiner künstlerischen Arbeit negiert hätte. Das geht aus seinen Bemerkungen über die Form-Inhalt-Problematik hervor. Nach dem Dafürhalten Kandinskys kann nur der Künstler, der ein bestimmtes Werk geschaffen hat, beurteilen, in welchem Maße der gegebene Inhalt und die gefundene Form zusammenkommen: „*Die Form ist der materielle Ausdruck des abstrakten Inhaltes.* Deshalb kann die Qualität des Kunstwerkes ausschöpfend nur durch seinen Verfasser definiert werden: Nur er allein besitzt die Gabe, zu sehen, ob und wie weit die von ihm gefundene Form dem Inhalt entspricht, welcher gebieterisch eine Verkörperung verlangt.“<sup>84</sup> Wie aber findet der Künstler die angemessene Form für den Inhalt, den sein Werk mitzuteilen sucht?

Das Problem der künstlerischen Formfindung stellte sich Kandinsky wie jedem anderen Künstler auch, nur mit dem Unterschied, dass er für sich reklamierte, seine Entscheidungen auf das „*Prinzip der zweckmäßigen Berührung der menschlichen Seele*“

---

80 Kandinsky 1980, Werdegang, S. 53.

81 Kandinsky 1967, Formfrage, S. 147.

82 Kandinsky 1912, S. 158.

83 Der Künstler arbeitet nicht, „um Lob oder Bewunderung zu verdienen oder Tadel und Haß zu vermeiden, sondern der kategorisch befehlenden Stimme gehorchend, die die Stimme des Herren ist, vor dem er sich zu beugen hat, und dessen Sklave er ist.“ Kandinsky 1980, Werdegang, S. 59.

84 Kandinsky 2007, Inhalt, S. 404.

zu gründen.<sup>85</sup> Das galt gleichermaßen für die Farb- wie für die Formkomplexe eines Kunstwerks, die er je einzeln behandelte. Während er dem Gedanken schon früher Ausdruck verliehen hatte, dass jeder Farbe ein spezifischer Klang eigen sei, die Seele quasi ein Klavier mit vielen Saiten, das Auge der Hammer und die Farbe die Taste, so sollte das fortan auch für jede Form gelten. Als Beispiel wählte er einen Buchstaben, über den er bemerkte, dass er zunächst als zweckmäßiges Zeichen diene, dann als Form wirke und schließlich wie jede andere Form einen inneren Klang erzeuge.<sup>86</sup> Er schwang sich zu der Folgerung auf, dass „*die äußere Wirkung [einer Form] eine andere sein kann als die innere, die durch den inneren Klang verursacht wird, was eins der mächtigsten und tiefsten Ausdrucksmittel in jeder Komposition ist.*“<sup>87</sup> Kandinsky betrachtete es als unabdingbar, dass die Formen und Farben eines Kunstwerks gleichermaßen aus dem „Prinzip der zweckmäßigen Berührung der menschlichen Seele“ hervorgehen, was er in einem finalen Akt als „*Prinzip der inneren Notwendigkeit*“ bezeichnete.<sup>88</sup>

Hatte der Maler bisher vornehmlich das Kunstwerk im Blick, so schließt sein Begriff der inneren Notwendigkeit auch den Künstler in seiner individuellen und zeitgebundenen Existenz ein, wie aus einer nachgereichten Erklärung hervorgeht, deren Gründe weit weniger mystisch erscheinen, als Kandinsky dachte: „1. hat jeder Künstler, als Schöpfer, das ihm Eigene zum Ausdruck zu bringen ..., 2. hat jeder Künstler, als Kind seiner Epoche, das dieser Epoche Eigene zum Ausdruck zu bringen ..., 3. hat jeder Künstler, als Diener der Kunst, das der Kunst im allgemeinen Eigene zu bringen ...“.<sup>89</sup> Während die beiden ersten Aspekte heute als unerlässliche Voraussetzungen eines jeden Kunstwerks gelten, erschließt sich der dritte nicht ohne weiteres. Kandinsky setzte daher folgende Ergänzung in Parenthese: „(Element des Rein- und Ewig-Künstlerischen, welches durch alle Menschen, Völker und Zeiten geht, im Kunstwerke jedes Künstlers, jeder Nation und jeder Epoche zu sehen ist und als Hauptelement der Kunst keinen Raum und keine Zeit kennt).“<sup>90</sup> Da der Maler auf der vorherigen Seite seines Traktates bekannte, dass sich „wirklich reine Kunst in den Dienst des Göttlichen stellt“,<sup>91</sup> lässt sich eine Vorstellung von den universellen Dimensionen gewinnen, die er mit seiner Ergänzung eher anschluss als ausmaß.

Das Prinzip der inneren Notwendigkeit muss also in Ansehung der oben zitierten Ausführungen gestaltenden Einfluss auf das Kunstwerk nehmen, und zwar vermittelt der Entscheidungen des Malers, der seinem Bild jene Gestaltqualitäten angedeihen lassen möchte, dass es fähig wird, die menschliche Seele beziehungsweise das Gefühl anzusprechen. Kandinsky verband mit seinem Werk nicht die Idee, den Verstand

---

85 Kandinsky 1952, S. 64.

86 Kandinsky 1967, Formfrage, S. 158.

87 Kandinsky 1967, Formfrage, S. 159.

88 Kandinsky 1952, S. 64, 69.

89 Kandinsky 1952, S. 80.

90 Kandinsky 1952, S. 80.

91 Kandinsky 1952, S. 79. In seinen „Rückblicken“ bemerkte er: „Die Kunst ist in vielem der Religion ähnlich.“ Kandinsky 1980, Rückblicke, S. 46.

herauszufordern oder das Assoziationsvermögen zu stimulieren, sondern hob alleine auf jene Berührungsqualitäten ab, als deren Adressaten er das Gefühl bestimmte. Das bestätigte er einmal mehr in seinem Text „Wohin geht die ‚Neue‘ Kunst?“ von 1911: Wenn „man ... Bilder betrachtet, soll man ebenfalls nicht verstehen und wissen, sondern ganz ausschließlich mit offener Seele fühlen. Kunst ist das lebende Antlitz nicht des Verstandes, sondern ganz ausschließlich des Gefühls.“<sup>92</sup> Die Betonung des Emotiven hängt nicht zuletzt damit zusammen, dass er seinen Werken abstrakte Inhalte eingab, deren Bedeutungsdimensionen sich gerade dadurch auszuzeichnen scheinen, dass das, was als Inhalt firmiert, offenbar nicht gesagt, nicht formuliert, nicht sprachlich ausgedrückt, wohl aber gefühlt werden kann. Diese Unbestimmtheit muss insofern nicht verwundern, als Kandinsky das „zur Offenbarung gereifte Geistige“, das intuitiv Erfasste des Unendlichen zum Gegenstand seiner Kunst wählte, das selbstredend im Vagen verbleibt. Entließ er ein Kunstwerk und erklärte es für vollendet, musste in ihm das Unsagbare, aber Fühlbare aufscheinen und das Werk muss fortan als selbstständiger Organismus wirken, der sein emotives Leben verströmt. Wäre es anders, würde sich das Kunstwerk erübrigen. Das bedeutet letztlich, dass das dem Kunstwerk Inhärente für einen Außenstehenden wie den Betrachter zugänglich sein muss. Nur auf diesem Wege kann sich das Kunstwerk legitimieren, andernfalls würde es im rein Subjektiven seines Urhebers verharren, ohne einen Anspruch auf allgemeines Interesse erheben zu können.

Für die geplante Publikation des Salons Isdebsky verfasste Kandinsky einen Text, der im Deutschen den Titel „Inhalt und Form“ trägt und vom Februar 1911 datiert. In diesem Text gab Kandinsky einen Einblick, wie er das Verhältnis von Künstler, Kunstwerk und Betrachter dachte. Er schrieb: „Zu Zeiten, wo die Seele mit dem Körper verbunden ist, kann die Seele gewöhnlich jede Vibration nur durch die Vermittlung des Gefühls empfangen, welches eine Brücke vom Unmateriellen zum Materiellen (Künstler) und vom Materiellen zum Unmateriellen (Empfänger) bildet. Emotion - Gefühl - Kunstwerk - Gefühl - Emotion. Die Seelenvibration des Künstlers muß deshalb eine materielle Form als Ausdrucksmittel finden.“<sup>93</sup> An anderer Stelle wird deutlicher, wie sich die denkwürdige Differenz von Gefühl und Emotion auflösen lässt. Während Kandinsky Angst, Freude, Trauer usw. zu den „gröberen Gefühlen“ rechnete, die er als Gegenstand seiner Kunst ausschloss, suchte er die „feineren Gefühle“ oder „Emotionen“ dagegen abzugrenzen, die sich seiner bemächtigten, ohne sie jedoch bezeichnen zu können, weshalb er sie „namenlos“ nannte. Für die feineren Emotionen oder Vibrationen gilt das Gleiche, und er kam nicht umhin einzugestehen, dass sie „mit unseren Worten nicht zu fassen sind.“<sup>94</sup>

So unbefriedigend die beschriebenen Differenzen der konstatierten psychischen Erregungszustände bleiben, so zeigt sich doch, dass Kandinsky den Betrachter durch seine Kunst befähigt sieht, bei der Rezeption seiner Werke denselben Weg, allerdings spiegelbildlich, zu beschreiten, den er als Künstler zuvor genommen hat. Dieser Vorgang

---

92 Kandinsky 2007, ‚Neue‘ Kunst, S. 426

93 Kandinsky 2007, Inhalt, S. 404.

94 Kandinsky 1952, S. 23. Ringbom weist darauf hin, dass die Idee der Vibrationen der theosophischen Theorie entstammt. Vgl. Ringbom 1982, S. 89; auch Kandinsky 1952, S. 42 f.

lässt sich als Übertragungsverhältnis bezeichnen, indem das im Kunstwerk aufscheinende Gefühl gleichsam auf den Beschauer überspringt und zum Schlüssel der Betrachtung wird. Dass er dafür empfänglich sein muss, bildet ebenso wie die Tatsache, dass die Werke Kandinskys ihn bannen müssen, eine unabweisbare Voraussetzung. Die Hochbewertung des Gefühls, das der Künstler seinen Gemälden einzuhauchen wünschte und das idealiter auf den Betrachter übergeht, ohne die dabei wirksamen kognitiven Anteile zu berücksichtigen, erweist sich keineswegs als einzigartige Konstruktion, wie es zunächst scheinen könnte.

## Übertragung - Ansteckung

Die Grundkonstruktion der Übertragung des Gefühls bei der Rezeption eines Kunstwerks findet man in Tolstois Schrift „Was ist Kunst?“. Im fünften Kapitel, das die wesentlichen Aussagen zur Gefühlsübertragung bündelt, was Tolstoi Ansteckung nannte, liest man: „Wie das Wort, das die Gedanken und Erfahrungen der Menschen wiedergibt, als Mittel zur Einigung der Menschen dient, so wirkt auch die Kunst. Die Eigentümlichkeit aber dieses Mittels der Gemeinschaft, die es von der Gemeinschaft durch das Wort unterscheidet, besteht darin, daß durch das Wort ein Mensch dem andern seine Gedanken mitteilt, durch die Kunst aber teilen die Menschen einander ihre Gefühle mit.“<sup>95</sup>

Der Maler Franz Marc glaubte bemerkt zu haben, dass Tolstois Kunstbegriff, der den Status eines Kunstwerks an seiner Ansteckungsqualität bemaß, an die Definitionen von Eugène Véron anschloss, da er schrieb: „... die Kunst ist eine äußerliche Offenbarung mittels der Linien, Farben, Gebärden, Töne, Worte, Gemütsbewegungen, die der Mensch empfindet (Véron).“<sup>96</sup> Tatsächlich referierte Tolstoi den französischen Autor und kommentierte: „Die praktische Definition, die die Kunst als die Äußerung von Gemütsbewegungen hinstellt, ist deshalb ungenau, weil der Mensch mittels Linien, Farben, Tönen, Worten seine Gemütsbewegungen äußern kann, ohne durch diese Äußerung auf andere zu wirken, und dann ist diese Äußerung keine Kunst.“<sup>97</sup> Die Bestimmungen müssten nicht weiter verfolgt werden, wenn Franz Marc nicht eine enge Beziehung zwischen Tolstoi und Kandinsky geknüpft hätte. In seinen Kommentaren zu Tolstois Schrift, die er im Frühjahr 1915 als Soldat im Feld verfasste, heißt es: „Gerade Definitionen wie die von Véron, die Tolstoi so vernünftig findet, erscheinen mir sehr unklar. Diese ‚Zusammenstellung‘ von Linien Formen etc.,- was heißt das: ‚Zusammenstellung‘? und der ‚gewisse Rhythmus‘? Wie wenn ich ein Pferd definieren wollte und sage: eine Zusammenstellung von Zellen nach einem gewissen Rhythmus, der ein Pferd ergibt. Diese Definition ärgerte mich schon früher bei Kandinsky, der auch damit anfängt und alle Kunstschriftsteller über unsre Bilder haben’s ihm nachgemacht. Damit ist *gar nichts Wesentliches* gesagt; abstrakte Formen entstehen ganz anders!“<sup>98</sup>

---

95 Tolstoj 1911, S. 65 f.

96 Tolstoj 1911, S. 63.

97 Tolstoj 1911, S. 64.

98 Marc 1978, S. 175.

Die Schwierigkeiten des Verständnisses rührten wohl daher, dass Marc die Referenzen Tolstois mit produktionsästhetischen Erfahrungen abglich, während es dem Schriftsteller allein um die Wirkmächtigkeit des Kunstwerks ging: „Die Kunst fängt dann an, wenn ein Mensch in der Absicht, den anderen Menschen das von ihm empfundene Gefühl mitzuteilen, dasselbe von neuem in sich hervorruft und es durch gewisse äußere Zeichen ausdrückt.“<sup>99</sup> Dieser Aussage hätte Franz Marc vielleicht nicht, wohl aber Kandinsky zustimmen können, ohne die geringsten Abstriche bei seinen Texten vornehmen zu müssen, wozu er sich jedoch weder durchringen konnte noch wollte, nicht zuletzt deshalb, weil er auf die Eigenständigkeit seines kunsttheoretischen Denkens beharrte.

Sein künstlerisches Credo, das ausschließlich das inhärente Gefühl als Vermittlungsinstanz zwischen Künstler und Rezipient gelten ließ, wollte Tolstoi in seiner Schrift „Was ist Kunst?“ gesperrt gedruckt sehen, damit es niemandem entgeht: „In sich das einmal empfundene Gefühl hervorrufen und, nachdem man es in sich hervorgerufen hat, dieses Gefühl durch Bewegungen, Linien, Farben, Töne, Bilder, die durch Worte ausgedrückt sind, so wiederzugeben, daß andere dasselbe Gefühl empfinden, - darin besteht die Thätigkeit der Kunst. Die Kunst ist eine menschliche Thätigkeit, die darin besteht, daß der eine Mensch bewußt durch gewisse äußere Zeichen den anderen die Gefühle, die er empfindet, mitteilt, die anderen Menschen von diesen Gefühlen angesteckt werden und sie nacherleben.“<sup>100</sup>

Man könnte den Eindruck gewinnen, dass Tolstoi nicht die Absicht hatte, die Gefühle des Menschen zu werten, was Kandinsky durch seine Sondierungen nicht unterließ. Der Maler hatte die alltäglichen, sogenannten gröberen Gefühle aus dem Kanon relevanter Gefühle ausgeschlossen, um statt ihrer lediglich feinere, aber namenlose Gefühle oder Vibrationen, die wir hilfsweise feinstofflich nennen, zuzulassen.<sup>101</sup> Hierin zeigt sich unverkennbar Kandinskys jenseitige, spirituelle Gesinnung, während Tolstoi das Anliegen verfolgte, das Bewusstsein der Gotteskindschaft aller Menschen im Sinne der christlichen Religion durch Kunst zu bestärken. Die berühmte Sentenz der „Ode an die Freude“ von Friedrich Schiller, „Alle Menschen werden Brüder“, hatte der Schriftsteller dahingehend umgedeutet, dass alle Menschen bereits Brüder und Schwestern in Christo seien. Und Kandinsky, so könnte man sagen, hoffte darauf, dass alle Menschen Brüder und Schwestern würden, wenn es nur gelänge, sie an den Emanationen des namenlosen Geistes teilhaben zu lassen, sei es aus eigener Kraft, sei es durch das geschärfte Sensorium einer vibrierenden Künstlerseele.<sup>102</sup> Gerade durch Kunst, so Kandinsky, gerade durch die individuelle Artikulation des Unendlichen im Kunstwerk, gerade durch die Einsicht in die Universalität des Geistprinzips kann die Menschheit jenen Status erreichen, den Tolstoi durch das unbedingte Liebesgebot der christlichen Religion

---

99 Tolstoj 1911, S. 67.

100 Tolstoj 1911, S. 69.

101 In seinem Text „Rückblicke“ gebrauchte Kandinsky ähnliche Formulierungen: „das Feinmaterielle, genannt ‚das Abstrakte‘“. Kandinsky 1980, Rückblicke, S. 31.

102 Kunst „... muß der Entwicklung und Verfeinerung der menschlichen Seele dienen – der Bewegung des Dreiecks.“ Kandinsky 1952, S. 134.



längst vorgezeichnet sah. Allerdings stand niemandem deutlicher als Tolstoi vor Augen, dass die diesseitigen Verhältnisse weit entfernt davon waren, die Gotteskindschaft aller Menschen durch Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit zu bezeugen.<sup>103</sup> Vehement trat er daher für die vollständige Abschaffung der Leibeigenschaft in Russland ein und für die Einrichtung allgemeinbildender Schulen, und es drängte ihn, mit seiner schriftstellerischen Arbeit darauf hinzuwirken, des Menschen Kenntnisse über den Menschen zu vertiefen und auf diesem Wege jenen Zustand allgemeiner Brüderlichkeit zu forcieren, den es im Hier und Jetzt zu verwirklichen galt, wozu er sich aufgerufen fühlte beizutragen.

Da Tolstoi nur zu gut die menschlichen Schwächen und Leidenschaften kannte, erschien ihm wiederum kein Gefühl zu gering, um es nicht literarisch zu bearbeiten. Er bemerkte diesmal ohne Anflug moralischer Belehrung: „Die verschiedenartigsten Gefühle, sehr starke und sehr schwache, sehr bedeutende und sehr geringe, sehr schlechte und sehr gute bilden den Gegenstand der Kunst, wenn sie nur den Leser, den Zuschauer, den Zuhörer anstecken. Das Gefühl der Selbstverleugnung und der Ergebung in sein Schicksal oder in Gott, das durch das Drama wiedergegeben wird, oder das Gefühl des Entzückens der Verliebten, das im Roman geschildert wird, oder das Gefühl der Wollust, das auf einem Bilde dargestellt ist, oder das Gefühl des Mutes, das durch einen festlichen Marsch in der Musik wiedergegeben ist, oder das Gefühl der Fröhlichkeit, das durch den Tanz hervorgerufen wird, oder das Gefühl des Komischen, das durch eine lächerliche Anekdote erzeugt wird, oder das Gefühl der Ruhe, das durch eine Abendlandschaft oder ein einschläferndes Lied wiedergegeben wird, – dies alles ist Kunst.“<sup>104</sup>

Es ist bemerkenswert, dass Tolstoi hier das Gefühl der Wollust zuließ, denn an anderer Stelle hatte er gerade jene Kunstformen gegeißelt, die schöne nackte Körper zeigen, deshalb die Gattung des Aktes diskreditiert, weil er, der Sinnenmensch, das Destabilisierende der Wollust aufs Äußerste fürchtete. Er ging noch einen Schritt weiter und kritisierte das Spektrum der elaborierten Gattungen insgesamt, die nicht jedermann zugänglich sind, da er der festen Überzeugung war, dass Kunst die Lebensangelegenheit eines ganzen Volkes sein müsse. Man kann seine Ausschlussaspekte und seine Widersprüchlichkeit kritisieren und man muss den Zensus seines moralischen Impetus kritisieren. Man darf Tolstoi auch kritisieren, weil er offenbar die Gefahr übersah, bei der Darstellung der menschlichen Gefühle die Grenze zwischen Kunst und Kitsch zu verwischen. Über diesen Grenzbereich entscheidet letztlich der künstlerische Takt, über den sowohl Tolstoi als auch Kandinsky, darüber besteht kein Zweifel, in höchstem Maße verfügten, mit sicherem Gespür die Grenzen dank ihrer Erziehung und Bildung abzustecken wussten. Die zeitgenössische Kritik hat Tolstoi nicht geschont und ihn wegen seiner launenhaften moralischen Urteile mit Anwürfen überzogen. Ihm wurde auch vorgehalten, dass er ganze Segmente der bildlichen, literarischen und musikalischen Produktion, etwa die Dramen William Shakespeares oder die Opern Richard Wagners,

---

103 Vgl. Tolstoj 1911, S. 238.

104 Tolstoj 1911, S. 68 f.

nicht gelten lassen wollte.<sup>105</sup> Seiner Größe als Schriftsteller tut das keinen Abbruch, aber als Autor einer philosophisch-ästhetischen Schrift hat er sich in Verruf gebracht.

Stefan Zweig hat die Stärken und Schwächen Tolstois in seinem Buch „Drei Dichter ihres Lebens. Casanova, Stendhal, Tolstoi“ zur Sprache gebracht und wie folgt geurteilt: Es müsse ein Schnitt mit dem Messer gemacht werden „zwischen dem genialen Kulturkritiker, dem irdischen Augengenie Tolstoi und dem verwaschenen, unzulänglichen, launenhaften, inkonsequenten Moralisten, dem Denker Tolstoi, der in einem pädagogischen Anfall ... ganz Europa das große Abc des einzig ‚richtigen‘ Lebens, ‚die‘ Wahrheit mit einem erschreckenden Maß an philosophischer Leichtfertigkeit eindringen will. Kein Respekt beugt sich tief genug vor Tolstoi, solange er, der unbeflügelt geborene, in seiner Sinnenwelt verharrt und mit seinen genialen Organen die Struktur des Menschlichen zerlegt; aber sobald er flughaft frei ins Metaphysische will, wo seine Sinne nicht mehr zupacken, sehen und saugen können, wo all diese sublimen Fangarme zwecklos im Leeren tasten, da erschrickt man geradezu über seine geistige Unbehilflichkeit. Nein, nicht vehement genug kann hier abgegrenzt werden: Tolstoi als theoretischer, als systematischer Philosoph war eine ebenso bedauerliche Selbsttäuschung wie Nietzsche, sein Polargenie, als Komponist.“<sup>106</sup>

So klar und ungeschminkt das Urteil Zweigs über Tolstoi ausfällt, so souverän hätte Kandinsky sich über alle Kritiken hinwegsetzen können. Denn in „Was ist Kunst?“ fand er eine bedeutende Quelle zur Herausbildung seiner eigenen künstlerischen Positionen und, was die Hochbewertung des Gefühls bei Tolstoi angeht, einen Gewährsmann seiner Couleur, auf den er sich hätte berufen können, ohne jedoch seinen Namen zu nennen. Erblickte Tolstoi in der Kunst ein Medium, die Menschheit zu einen, Gemeinschaft zu stiften, das Gefühl der Brüderlichkeit zu stärken, so stellte sich für Kandinsky das Problem, von Relationen zu handeln, die sich der Sprache entziehen, nur gefühlt, nicht aber gesagt werden können. Gleichwohl lag Kandinsky nicht weniger daran, zur geistigen Entwicklung der Menschheit ebenso beizutragen wie zur Erweiterung des künstlerischen Kosmos, und auch er wollte sich dabei nur auf das Gefühl verlassen, weil alles Gewusste und Gedachte der akademisch-philosophischen Ästhetik nach seinem Dafürhalten keinen Weg zu den metaphysischen Sphären öffnete, die er im Sinn hatte.

## **Notwendigkeit - Freiheit**

Kandinsky und Tolstoi stimmten darin überein, dass der Künstler aus einem inneren Bedürfnis schaffen müsse. Terminologisch favorisierte Kandinsky, wie bereits dargelegt, den Begriff der inneren Notwendigkeit, den er in den Schriften des Kunsttheoretikers Konrad Fiedler vorgezeichnet finden konnte. Fiedler verwendete den Begriff jedoch ausschließlich auf das jeweilige Kunstwerk bezogen, das er zum Gegenstand seiner Analyse wählte. So bemerkte er über die Inszenierung des „Tannhäuser“, der er im Sommer 1894 in Bayreuth beiwohnte: „Vom ersten Aufgehen bis zum letzten Schließen

---

105 Tolstoj 1911. Zu Wagner siehe S. 181 ff.; zu Shakespeare siehe Tolstoj 1968, S. 252-321.

106 Zweig 1928, S. 319 f.

des Vorhangs bewegt sich das Ganze wie ein einheitlicher Organismus, nur einer inneren Notwendigkeit gehorchend. Es bewährt sich dies in den Bewegungen der Massen so gut wie in der Aktion der Einzelgestalten“.<sup>107</sup> Und ausführlicher ließ er seinen Korrespondenten über den „Lohengrin“ wissen: „Es würde sehr weit führen, wollte ich Ihnen schildern, wie jedes Einzelne als ein notwendiger Teil des Ganzen dadurch erscheint, daß es zu einem unentbehrlichen Faktor der Gesamtwirkung gemacht ist; auch muß man sehen und hören, was im Grunde doch nur aus dem sinnenfälligen Eindruck ganz begriffen werden kann. Das aber werden Sie aus meinen Andeutungen erkannt haben: indem die Bühnendarstellung unter das Gesetz einer künstlerischen Notwendigkeit gestellt ist, indem alle einzelnen Bestandteile so geordnet und betont sind, daß aus ihrem Gegeneinander- und Zusammenwirken die Anschauung eines Ganzen und gerade dieses Ganzen sich ergeben muß, ist es allein möglich geworden, die innere dramatische Notwendigkeit zum Ausdruck zu bringen.“<sup>108</sup> Ob Kandinsky die Schriften Fiedlers kannte, lässt sich nicht mit Gewissheit sagen, aber hier hätte er den zentralen Begriff seines kunsttheoretischen Denkens, den der inneren Notwendigkeit, in seiner bisher gültigen Ausprägung finden können, den er aufgriff und im Verlauf der Ausgestaltung seines kunsttheoretischen Gebäudes geradewegs verabsolutieren sollte.

Die Diskussion um den Begriff der (inneren) Notwendigkeit betrachtete Friedrich Nietzsche mit der kritischen Distanz des Philosophen, da er in aller Deutlichkeit sah, dass ihm ein Korrelat fehlte, das die Entstehung der modernen Kunst ebenso begleitete: das Spielerische, das Unkalkulierte, kurz, das Inkommensurable. Seinen Aphorismus „Das Notwendige am Kunstwerk“ ordnete er unter der Rubrik „Aus der Seele der Künstler und Schriftsteller“ in den Werkkomplex „Menschliches, Allzumenschliches“ ein und vermerkte: „Die, welche so viel von dem Notwendigen an einem Kunstwerke reden, übertreiben, wenn sie Künstler sind, *in majorem artis gloriam*, oder wenn sie Laien sind, aus Unkenntnis. Die Formen eines Kunstwerks, welche seine Gedanken zum Reden bringen, also seine Art zu sprechen sind, haben immer etwas Läßliches, wie alle Art Sprache. Der Bildhauer kann viele kleine Züge hinzutun oder weglassen: ebenso der Darsteller, sei es ein Schauspieler oder, in betreff der Musik, ein Virtuos oder Dirigent. Diese vielen kleinen Züge und Ausfeilungen machen ihm heut Vergnügen, morgen nicht, sie sind mehr des Künstlers als der Kunst wegen da, denn auch er bedarf, bei der Strenge und Selbstbeziehung, welche die Darstellung des Hauptgedankens von ihm fordert, gelegentlich des Zuckerbrots und der Spielsachen, um nicht mürrisch zu werden.“<sup>109</sup>

Im Gegensatz zu Fiedler und Nietzsche beschränkte Kandinsky den Begriff der inneren Notwendigkeit nicht auf das Kunstwerk, sondern dehnte ihn auf den Künstler aus, indem er, wie schon dargelegt, seiner Leserschaft unterbreitete, dass die „innere Notwendigkeit ( ) aus drei mystischen Gründen (entsteht)“, die unlösbar miteinander verbunden seien: 1. Das Element der Persönlichkeit des Künstlers, 2. das Element der

---

107 Fiedler 1991, Bd. 2, S. 331.

108 Fiedler 1991, Bd. 2, S. 334.

109 Nietzsche 1960, Bd. 1, S. 560.

Epoche und 3. das Element des Rein- und Ewig-Künstlerischen.<sup>110</sup> Gegenüber Gabriele Münter, seiner Lebensgefährtin, hat er sich in einem Brief vom 10. August 1904 prosaischer geäußert als in seinem Traktat. Beinahe ungehalten schrieb er: „Ich muß einfach das Ding machen. Später verstehst du noch besser. Du sagst Spielerei! Jawohl! Alles was der Künstler macht ist auch nur Spielerei. Er quält sich, sucht seinen Gefühlen und Gedanken einen Ausdruck zu finden, er spielt mit Farbe, Form, Zeichnung, Klang, Wort etc. Wozu? Grosse Frage! Darüber mal später mündlich. Äußerlich nur Spielerei. Für ihn (den Künstler) hat die Frage ‚wozu‘ wenig Sinn. Er weiß nur ein ‚warum‘. So entstehen Kunstwerke, so entstehen auch Sachen, die noch keine Kunstwerke sind, sondern nur Stationen, Wege zu denselben, die schon auch ein Lichtchen, einen Klang in sich haben. Die ersten und ebenso die Zweiten (die ersten sind ja zu selten) müssen gemacht werden, weil man anders keine Ruhe hat. Du hast ja in Kallmünz gesehen, wie ich male. So mache ich auch alles, was ich machen muss: es ist in mir fertig u. es muss Ausdruck finden. Wenn ich so spiele, so zittert an mir jeder Nerv, im ganzen Körper klingt Musik, und der Gott ist in meinem Herzen.“<sup>111</sup>

Auch Arnold Schönberg, zu dem Kandinsky nach dem Besuch einer Aufführung seiner Werke am Neujahrstag 1911 Kontakt aufnahm, war der Überzeugung, dass der Künstler aus innerer Notwendigkeit – er sprach sogar von einem inneren Zwang – arbeite. In seinem Aufsatz „Probleme des Kunstunterrichts“ vom Dezember 1910, der Kandinsky am 2. Oktober 1911 zuging,<sup>112</sup> nahm schon der erste Satz rein äußerlich die hohe Form eines religiösen Bekenntnisses an: „Ich glaube: Kunst kommt nicht von können, sondern vom Müssen. Der Kunsthandwerker kann. Was ihm angeboren ist, hat er ausgebildet; und wenn er nur will, so kann er. Was er will, kann er; gut und schlecht, seicht und tief, neumodisch und altmodisch – er kann! Aber der Künstler muß. Er hat keinen Einfluß darauf, von seinem Willen hängt es nicht ab. Aber da er muß, kann er auch. Selbst, was ihm nicht angeboren ist, erwirbt er: manuelle Geschicklichkeit, Formbeherrschung, Virtuosität. Aber nicht die der andern, sondern seine eigene. Dieses unter einem Zwang von innen heraus entwickelte Können, dieses Sich-Ausdrücken-Können, ist wesentlich verschieden vom Können des Kunsthandwerkers, das eigentlich doch einen andern ausdrückt als den Autor.“<sup>113</sup>

Der Subjektivierung des Begriffs der inneren Notwendigkeit, wie bei Kandinsky und Schönberg greifbar, hatte Tolstoi in seiner Schrift „Was ist Kunst?“ Vorschub geleistet, sofern er schrieb: „Die Ursache des Erscheinens der echten Kunst ist das innere Bedürfnis, das angesammelte Gefühl zu äußern“.<sup>114</sup> Und: „Ich spreche von drei Bedingungen der Ansteckung der Kunst, im Grunde genommen giebt es nur eine einzige, die letzte Bedingung, daß der Künstler ein innerliches Bedürfnis empfinde, das Gefühl das er wiedergiebt, auszudrücken.“<sup>115</sup> Mit Kandinsky und Schönberg, den Nachgeborenen,

---

110 Kandinsky 1952, S. 80.

111 Zit. nach München 1982, S. 133.

112 Kandinsky/Marc 1983, S. 62.

113 Schönberg 1976, S. 165.

114 Tolstoj 1911, S. 277.

115 Tolstoj 1911, S. 222.

hielt Tolstoi außerdem dafür, dass das Kunstwerk die Individualität seines Urhebers zum Ausdruck bringen müsse: „Wenn ein Werk die individuelle Eigenart des Gefühles des Künstlers nicht wiedergibt und deshalb nicht eigenartig ist, wenn es unverständlich ausgedrückt ist oder wenn es nicht aus dem inneren Bedürfnis des Autors entstanden ist, so ist es kein Kunstwerk.“<sup>116</sup> Die drei Stimmen belegen hinlänglich, dass es seit den Ausführungen Konrad Fiedlers zu einer Verschiebung des Begriffsinhalts der inneren Notwendigkeit kam, die vor allem die Künstler mit der Maßgabe forcierten, an die Stelle überkommener Kunstregeln das schöpferische Individuum zu setzen, das die Gesetze seiner Kunst in sich selbst findet. Darin liegt, gemessen am Verständnis Fiedlers, die Größe der künstlerischen Selbstbehauptung, freilich um den Preis der semantischen Eindeutigkeit des Begriffs.

Kandinsky dürfte bei der Lektüre von „Krieg und Frieden“ kaum entgangen sein, dass Tolstoi seinen überwältigenden Roman in geschichtsphilosophische Reflexionen einmünden ließ, die neben den Fragen, warum Napoleon Russland überfallen habe und was ihn dazu motivierte, auch die Frage aufwarfen, welche Antworten die Geschichtswissenschaft auf die historischen Ereignisse zu geben vermochte, die Tolstoi ausnahmslos unbefriedigend fand. Vor allem wollte er den Geniebegriff auf Napoleon nicht angewendet wissen, zumal er nichts erklären könne, sondern alleine glorifiziere. Das führte ihn zu der prinzipiellen Überlegung, wie die Handlungen eines Menschen erklärt werden können, und er hob an: „Um uns einen vollständig freien Menschen vorzustellen, der nicht dem Gesetz der Notwendigkeit unterworfen ist, müssen wir ihn uns allein *außerhalb von Raum, von Zeit und von aller Abhängigkeit von Ursachen* vorstellen.“<sup>117</sup> Tolstoi schloss hier an David Humes „Essays Concerning Human Understanding“ von 1748 an und führte aus: „Im ersten Fall, wenn Notwendigkeit ohne Freiheit möglich wäre, kämen wir zu einer Definition des Gesetzes der Notwendigkeit durch eben die Notwendigkeit, das heißt, zu einer bloßen Form ohne Inhalt. Im zweiten Fall, wenn Freiheit ohne Notwendigkeit möglich wäre, kämen wir zur unbedingten Freiheit außerhalb von Raum, Zeit und Ursachen, die ebendeshalb, weil sie durch nichts bedingt und durch nichts begrenzt wäre, nichts wäre oder ein bloßer Inhalt ohne Form.“<sup>118</sup> Tolstoi folgert: „Der Verstand drückt die Gesetze der Notwendigkeit aus. Das Bewusstsein drückt das Wesen der Freiheit aus. Freiheit, durch nichts eingeschränkt, ist das Wesen des Lebens im Bewusstsein des Menschen. Notwendigkeit ohne Inhalt ist der Verstand des Menschen in seinen drei Formen. Freiheit ist das, was untersucht wird. Notwendigkeit ist das, was untersucht. Freiheit ist Inhalt. Notwendigkeit ist Form. Nur wenn man die beiden Quellen der Erkenntnis trennt, die sich zueinander als Form und Inhalt verhalten, erhält man die gesonderten, sich wechselseitig ausschließenden und unfassbaren Begriffe von Freiheit und Notwendigkeit. Nur wenn man sie miteinander verbindet, erhält man eine klare Vorstellung vom Leben des Menschen. ... Alles, was

---

116 Tolstoj 1911, S. 223.

117 Tolstoi 2010, Bd. 2, S. 1072.

118 Tolstoi 2010, Bd. 2, S. 1072 f.

wir über das Leben der Menschen wissen, ist nur eine bestimmte Beziehung der Freiheit zur Notwendigkeit, das heißt, des Bewusstseins zu den Gesetzen des Verstandes.“<sup>119</sup>

Tolstois Gedanke einer Interdependenz von Freiheit und Notwendigkeit ist deshalb ausführlicher zitiert, weil der Begriff der Freiheit im kunsttheoretischen Denken Kandinskys so gut wie keine Rolle spielt, während er den Begriff der Notwendigkeit, der inneren Notwendigkeit, geradezu verabsolutierte, was auch insofern erstaunt, als es nahe gelegen hätte, sein Werk unter Berufung auf die künstlerische Freiheit gegen die zahlreichen Angriffe zu verteidigen und nicht zuletzt zu legitimieren. Von dieser Möglichkeit aber hat Kandinsky keinen Gebrauch gemacht. Da er den Begriff der inneren Notwendigkeit, wie von Fiedler und anderen vorgezeichnet, auf die Person des Künstlers ausweitete, er demzufolge in den Handlungsbereich hinüberspielt, erscheint der Begriff der Freiheit, wie Tolstoi ihn explizierte, als unverzichtbares Korrelat. Daraus ergibt sich die Frage, wo und wie der Begriff der Freiheit im Werk von Kandinsky zu greifen ist, sich womöglich versteckt hält, eingedenk der Bestimmungen Tolstois, dass Inhalt Freiheit sei, Form Notwendigkeit. Der Gedanke, dass Form Notwendigkeit sei, der gegebene Inhalt nach einer Ausdrucksform verlange, begegnet in den Schriften Kandinskys allenthalben und erscheint, verglichen mit den Ausführungen Tolstois, unmittelbar anschlussfähig. Was aber den Inhalt betrifft, so insistierte Kandinsky darauf, dass das Werk kosmischen Ursprungs sei, er es kraft des wirkenden Geistes vor seinem geistigen Auge sehe, und er wurde nicht müde zu betonen, dass er wieder und wieder vor der Aufgabe stehe, eine angemessene Form für den gegebenen Inhalt zu finden, der nur gefühlt werden könne. Aus den Selbstzeugnissen des Künstlers speist sich das Wissen um die Vormachtstellung des abstrakten Geistes im Denken Kandinskys, der den prädestinierten Inhalt<sup>120</sup> eingibt und, wie der Maler sagte, durch das Kunstwerk fortwirkt. Nur an einer Stelle, und zwar in seiner 1919 verfassten „Selbstcharakteristik“, bekannte Kandinsky, dass die „absolute Freiheit des Künstlers ( ) durch die innere Notwendigkeit beschränkt (wird)“.<sup>121</sup> Es zeigt sich, dass er die Überlegungen Tolstois offenbar genauestens kannte und eine präzise Vorstellung der Verflechtung von Freiheit und Notwendigkeit entwickelt hatte, die er zugunsten der inneren Notwendigkeit entschied.

Sieht man einmal vom theoretischen Überbau Kandinskys ab und vergegenwärtigt sich seine Arbeitsweise, so ergeben sich graduelle Verschiebungen, die ein modifiziertes Bild entwerfen. Die Analyse von „Komposition IV“ hat gezeigt, dass ihr Inhalt sich mehr dem literarisch gebildeten Ingenium Kandinskys verdankt als einem namenlosen Geist, seiner Kenntnis der Schriften Tolstois, der Erzählung „Die Kosaken“ und des Romans „Krieg und Frieden“. Man muss an dieser Stelle konzedieren, dass der erschlossene Gehalt von „Komposition IV“, welche die Liebe und die Freiheit in den Rang eines Weltsinns hebt, in einer säkularisierten, materialistischen und zunehmend narzisstischen Welt das Maß des Sagbaren wohl übersteigt, denn dem Sinnhorizont sind gleichermaßen Dimensionen des Utopischen und des Religiösen zu eigen, die zwar auf

---

119 Tolstoi 2010, Bd. 2, S. 1073 f.

120 Der Weg des Künstlers, „seine Sturm- und Drangperiode, sein ‚Suchen‘ in der Kunst ist von Anfang bestimmt. Das heißt bestimmt, unabänderlich prädestiniert ist der Inhalt seiner Kunst.“ Kandinsky 1980, Werdegang, S. 51.

121 Kandinsky 1980, Selbstcharakteristik, S. 61.

ein allgemeines Verständnis rechnen könnten, aber doch kaum mehr verstanden werden. „Komposition V“, die das Thema des „Jüngsten Gerichts“ zum Gegenstand hat, und „Komposition VI“, die eine „Sintflut“ vor Augen stellt, gründen in Kandinskys profunder Kenntnis der Bibel. Bei den drei genannten Kompositionen handelt es sich ausnahmslos um literarisch inspirierte Werke, die Kandinsky, völlig ungebunden und im Stand künstlerischer Freiheit, wählte, auch wenn für den jeweiligen Bildanlass besondere Gründe vorzuliegen scheinen, im Falle von „Komposition IV“ der Tod Tolstois. Man kann daher schwerlich zu einem anderen Schluss gelangen, als dass er die Freiheit seiner künstlerischen Entscheidungen hinter der konstatierten Wirkmacht des abstrakten Geistes verbarg, wenngleich sie zu seinen unveräußerlichen Gütern zählte. Offenbar kam Kandinsky nicht umhin, zur Rechtfertigung der abstrakten Malerei und seiner quasi-religiösen Inhalte eine höhere Instanz aufzurufen, die sich, und darin besteht wohl die Weisheit seines Arguments, der Kritikfähigkeit entzog. Man muss das weder abtun noch desavouieren, sondern kann seine Argumentation vielmehr als gelungenen Schachzug verstehen, durch den er sich der Angriffe auf sein Werk erwehren konnte, ohne seine Inspirationsquellen preiszugeben. Insofern lässt sich sagen, dass Kandinsky bei aller Beredsamkeit die letzten Geheimnisse seiner Kunst nicht vor seiner Leserschaft ausbreitete, was seiner erklärten „Neigung zum ‚Versteckten‘, zum Verborgenen“ entgegenkam.<sup>122</sup>

## **Volkskunst - Weltkunst**

Kandinsky liebte ebenso wie Tolstoi die Volkskunst, dieser mehr wegen ihrer religiösen Themen, jener mehr wegen ihrer ursprünglichen Vitalität und buntfarbigen Opulenz.<sup>123</sup> Seine erste Begegnung mit volkstümlichen Erzeugnissen, die ihn geradezu überwältigten, reichte in das Jahr 1889 zurück, als Kandinsky im Auftrag der Kaiserlichen Gesellschaft für Naturwissenschaften, Anthropologie und Ethnographie in das Gouvernement Wologda reiste, wo er, der ausgebildete Jurist und Ökonom, das russische Bauernrecht studieren und die heidnischen Relikte in der religiösen Praxis der vom Aussterben bedrohten Syrien dokumentieren sollte. Die bildhaften Eindrücke, die er während seiner Reise sammelte, schoben sich später aus der Erinnerung wirkmächtig ins Bewusstsein, denn in seinen „Rückblicken“ berichtete er gerade von den künstlerischen Phänomenen russischer Volkskunst: „Die großen, mit Schnitzereien bedeckten Holzhäuser werde ich nie vergessen. In diesen Wunderhäusern habe ich eine Sache erlebt, die sich seitdem nicht wiederholt hat. Sie lehrten mich, *im Bilde* mich zu bewegen, im Bilde zu leben. Ich weiß noch, wie ich zum ersten Mal in die Stube trat und vor dem unerwarteten Bilde an der Stelle stehen blieb. Der Tisch, die Bänke, der im russischen Bauernhause wichtige große Ofen, die Schränke und jeder Gegenstand waren mit bunten, großzügigen Ornamenten bemalt. Auf den Wänden Volksbilder: ein Held in symbolischer Darstellung, eine Schlacht, ein gemaltes Volkslied. Die ‚rote‘ Ecke (‚rot‘ ist altrussisch gleich ‚schön‘) dicht und ganz mit gemalten und gedruckten Heiligenbildern bedeckt, davor eine kleine rotbrennende Hängelampe, die wie ein

---

122 Kandinsky 1980, Rückblicke, S. 37.

123 Tolstoj 1911, S. 108 ff.

wissender, diskret-leise sprechender, bescheidener für und in sich lebender und stolzer Stern glühte und blühte. Als ich endlich ins Zimmer trat, fühlte ich mich von allen Seiten umgeben von der Malerei, in die ich also hineingegangen war.“<sup>124</sup>

Und weiter heißt es da: „Ich habe viel skizziert – diese Tische und verschiedene Ornamente. Sie waren nie kleinlich und so stark gemalt, daß *der Gegenstand* sich in ihnen *auflöste*. Auch dieser Eindruck kam mir erst viel später zum Bewußtsein. Wahrscheinlich nicht anders als durch diese Eindrücke verkörperten sich in mir die weiteren Wünsche, Ziele meiner eigenen Kunst. Ich habe viele Jahre die Möglichkeit gesucht, den Beschauer *im Bilde* ‚spazieren‘ zu lassen, ihn zu der selbstvergessenen Auflösung im Bilde zu zwingen. Manchmal gelang es mir auch: ich habe es den Beschauern angesehen. Aus der unbewußt beabsichtigten Wirkung der Malerei auf den bemalten Gegenstand, der sich durch die Bemalung auflösen kann, bildete sich meine Fähigkeit, den Gegenstand auch im Bilde zu *übersehen*, weiter aus. ... Eine erschreckende Tiefe, eine verantwortungsvolle Fülle von allerhand Fragen stellten sich vor mich. Und die wichtigste: was soll den fehlenden Gegenstand ersetzen? Die Gefahr einer Ornamentik stand klar vor mir, die tote Scheinexistenz der stilisierten Formen konnte mich nur abschrecken.“<sup>125</sup>

Kandinsky spricht hier verschiedene Aspekte an, die von Bedeutung sind. Zum einen faszinierte ihn der Gedanke, den Betrachter durch die Malerei so gefangen zu nehmen, dass er das Gefühl entwickelte, in der Malerei zu stehen, in sie einzutauchen, in ihr zu leben. Diese Idee teilte er mit den italienischen Futuristen, die in ihrem Technischen Manifest der futuristischen Malerei von 1910 konstatierten: „Der Aufbau der Bilder ist törricht konventionell: Die Maler haben uns immer Dinge und Personen gezeigt, die vor uns aufgestellt sind. Wir setzen den Beschauer mitten ins Bild.“<sup>126</sup> Im Vorwort des Katalogs ihrer Ausstellung, die in verschiedenen europäischen Städten gezeigt wurde, beschrieben die Künstler, wie sie ihre Absicht glaubten realisieren zu können: „Um den Betrachter in die Mitte des Bildes setzen zu können, wie wir es in unserem Manifest ausgedrückt haben, muß das Bild eine Synthese von *Erinnerung und optischer Wahrnehmung* sein.“<sup>127</sup> Diesem Konzept, das die Erinnerung neben der Wahrnehmung in den Fokus rückt, hätte Kandinsky sicherlich eine Abfuhr erteilt, weil Erinnerungen sowohl emotionale als auch kognitive Dimensionen einschließen, von denen Kandinsky nur die emotionalen im Wahrnehmungsvorgang eines Kunstwerks akzeptieren wollte. Dem Ansinnen der Futuristen musste er daher mit Distanz begegnen und stellte dem Tafelbild mittleren Formats, das die italienischen Maler favorisierten, gerade mit seinen „Kompositionen“ Großformate entgegen, über die Arnold Schönberg bemerkt hatte, dass man sie als Ganzes nie überblicken könne. Bei seiner Entgegnung wies

---

124 Kandinsky 1980, Rückblicke, S. 37.

125 Kandinsky 1980, Rückblicke, S. 38.

126 Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla, Gino Serverini, Die Futuristische Malerei – Technisches Manifest, 11. April 1910, in: Apollonio 1972, S. 41.

127 Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla, Gino Serverini, Vorwort zum Katalog der Ausstellungen in Paris, London, Berlin, Brüssel, München, Hamburg, Wien usw., Februar 1912, in: Apollonio 1972, S. 62.



Kandinsky darauf hin, dass das große, nicht überschaubare Format eines Bildes seiner Intention entspreche und überdies eine Kraft darstelle.<sup>128</sup> Die großformatigen „Kompositionen“ begünstigen in der Tat, dass das Bild durchwandert werden kann, ohne sich seiner Begrenzungen bewusst zu werden. Verfolgt man die optischen Leitlinien seiner „Kompositionen“ und durchstreift die bildlichen Zentren, so stellt sich ein Effekt ein, den Kandinsky offenbar zu evozieren suchte: den Eindruck, dass man nicht vor dem Bild steht, sondern in das Gemälde eintritt. Dergestalt suchte er den Beschauer „zu der selbstvergessenen Auflösung im Bilde zu zwingen.“ Nimmt man den artikulierten Gedanken beim Wort, so heißt das in letzter Konsequenz, dass Kandinsky das Distanzverhältnis zwischen betrachtendem Subjekt und betrachtetem Objekt auszuhebeln wünschte, das Ich- und Alltagsbewusstsein des Betrachters zugunsten der Seherfahrung des Bildes zurückzudrängen suchte, mit dem Ziel, den Beschauer für bisher unbekannte Erfahrungen geistiger Art zu öffnen.

Der andere Aspekt von Belang, den Kandinsky in seinen „Rückblicken“ thematisiert, betrifft das überbordende Ornament der russischen Bauernhäuser, das sich über Wände und Möbel gleichermaßen ausbreitete. Der Allover-Effekt des Ornaments konnte, wie er beobachtete, Gegenstände in den Hintergrund treten lassen, wenn nicht sogar zum Verschwinden bringen, was Kandinsky, der dem Bild das Gegenständliche austreiben wollte, faszinieren musste. Zugleich aber wurde ihm bewusst, dass das Ornament ihm keinen gangbaren Weg zur abstrakten Bildgestaltung wies, denn schöne Form ohne Inhalt konnte nicht im Interesse des Malers liegen. So sehr ihn das Lebendige und Kraftvolle der Bauernornamente in den Bann zog, so sehr sah er sich genötigt, „die tote Scheinexistenz der stilisierten Formen“ zu meiden, weil ihre Art zu sprechen nicht das zum Ausdruck bringen konnte, was vor seinem geistigen Auge stand. Das Ornament, verstanden als repetitive, sich selbst genügende Schmuckform, entzog sich der Möglichkeit inhaltlicher Aufladung. Lediglich in ihrem Murnauer Haus gestatteten sich Gabriele Münter und Kandinsky, Truhen, Schränke, Türen und Treppen ornamental zu dekorieren, im Ornament regelrecht zu schwelgen, ähnlich wie der Maler es in den russischen Bauernhäusern gesehen hatte.

Die Liebe zur Volkskunst spielte auch eine entscheidende Rolle, als Kandinsky dem Freund Franz Marc den Vorschlag unterbreitete, einen Almanach herauszugeben, der die jüngste Kunstentwicklung reflektieren und ausschließlich Künstlern als Mitteilungsorgan vorbehalten sein sollte. Das Programm der geplanten Publikation erschöpfte sich darin allerdings nicht, denn Kandinsky hatte zudem im Sinn, alle Gattungen der bildenden Kunst und alle Völker zu repräsentieren. Damit riss er die Mauern zwischen Europa und den anderen Kontinenten ebenso nieder wie die Distinktionsgrenzen, die die Hierarchisierung der Gattungen herbeigeführt hatten. Ihm schwebte ein Konzept vor, das Hochkunst und Volkskunst auf eine Stufe stellte, freie und angewandte Kunst vereinte, europäischer und außereuropäischer Kunst denselben Daseinsgrund und dasselbe Recht einräumte. Kandinsky redete, als er Franz Marc am 19. Juni 1911 in dieser Angelegenheit schrieb, einem Almanach der Weltkunst das Wort: „Nun! ich habe einen neuen Plan. Piper muß Verlag besorgen und wir beide [werden] die Redakteure sein.“

---

128 Vgl. Anm. 8.

Eine Art Almanach (Jahres=) mit Reproduktionen und Artikeln nur von Künstlern stammend. In dem Buch muß sich das ganze Jahr spiegeln, und eine Kette zur Vergangenheit und ein Strahl in die Zukunft müssen diesem Spiegel das volle Leben geben. ... Da bringen wir einen Ägypter neben einem kleinen Zeh, einen Chinesen neben Rousseau, ein Volksblatt neben Picasso u. drgl. noch viel mehr! Allmählich kriegen wir Litteraten und Musiker. Das Buch kann ‚Die Kette‘ heißen oder auch anders.“<sup>129</sup> Kandinsky und Marc einigten sich schließlich darauf, den Almanach „Der Blaue Reiter“ zu nennen, der jedoch nicht fortlaufend, sondern nur einmalig im Jahre 1912 erschien.

Über Picasso, mit einem Werk des analytischen Kubismus vertreten, bemerkte Kandinsky in seinem Traktat, dass er der große Erneuerer der Form sei, während Henri Matisse, dessen „Tanz“ und „Musik“ von 1910 die Redakteure in den Almanach aufnahmen, ihm als großer Erneuerer der Farbe galt.<sup>130</sup> Die beiden für den russischen Sammler Sergei Iwanowitsch Schtschukin geschaffenen Gemälde standen neben den Werken von Henri Le Fauconnier, Robert Delaunay und Henri Rousseau nicht nur für die jüngste französische Malerei ein, sondern repräsentierten den Geist der grundlegenden Erneuerung der Künste, zu deren Initiatoren Kandinsky sich selbst rechnete, wie die farbige Strichätzung des Entwurfs zu „Komposition IV“ und eine Abbildung von „Komposition V“ belegen. Franz Marc gab der Edition ein koloriertes Tierbild bei, dessen nichtmimetische Farbigkeit signalisierte, dass die künstlerischen Errungenschaften eines Matisse keineswegs einen Einzelfall der französischen Kunstgeschichte darstellen, sondern ein viel breiter wahrnehmbares Phänomen, das die „Brücke“-Expressionisten gleichermaßen auszeichnet. Von ihnen steuerte Erich Heckel eine „Zirkusszene“, Max Pechstein und Otto Müller „Badende“ bei, während Ernst Ludwig Kirchner mit seiner Grafik „Vier Tänzerinnen“ hervortrat.

Die fulminante Bandbreite der beteiligten Gegenwartskünstler zeigt, wie sehr Kandinsky mit dem Almanach einem Bedürfnis entgegenkam, endlich mit den Grenzziehungen zwischen den Ländern, Kontinenten und Gattungen zu brechen, um die Vielfalt der künstlerischen Erscheinungen in ihren jeweiligen Ausdrucksqualitäten zu würdigen. Umso vergnügter nahmen die Herausgeber Kinderzeichnungen, russische Volksblätter, Webereien aus Alaska, bayerische Heiligenbilder auf Glas, Skulpturen aus Afrika, Südborneo, Malaysia, Neukaledonien und Mexiko, japanische Tuschzeichnungen, niedersächsische Seidenstickereien des Mittelalters, Tanzmasken aus Ceylon zur Austreibung von Krankheiten, nordeuropäische Motivbilder, ägyptische Schattenspielfiguren, altdeutsche Holzschnitte, chinesische Malereien und Notenblätter diverser Komponisten in den Almanach auf. Kandinsky erweist sich nicht nur als einer der großen Neuerer, der der abstrakten Malerei zum Durchbruch verhalf, sondern überdies als ein Vordenker, der mit dem Eurozentrismus auf dem Gebiet der bildenden Künste einhundert Jahre vor den kulturellen Institutionen kategorisch brach. Er ging noch einen Schritt weiter, wenn er gegenüber dem Freund den Gedanken äußerte, dass mit dem Almanach „eine Kette zur Vergangenheit [reichen] und ein Strahl in die Zukunft“ weisen müssen, in deren Mitte sich die Maler selbst erkannten. Der Wunsch Kandinskys, die

---

129 Kandinsky/Marc 1983, S. 40 f.

130 Kandinsky 1952, S. 51 f.

Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft im Almanach zu spiegeln, berührt sich auf das Engste mit dem, was Tolstoi als Quintessenz seiner Ausführungen in „Was ist Kunst?“ festhielt: „Die Kunst ist eines der zwei Organe, die dem Fortschritt der Menschheit dienen. Durch das Wort vereinigt sich der Mensch im Gedanken, durch die Bilder der Kunst vereinigt er sich im Gefühl mit allen Menschen nicht nur in der Gegenwart, sondern der Vergangenheit und der Zukunft.“<sup>131</sup>

Franz Marc übernahm es im Januar 1912, den Text für den Subskriptionsprospekt des Almanachs zu verfassen, und betonte wie Kandinsky das geheime Band, durch das sich die Maler mit den im Almanach vergegenwärtigten Künstlern und Künsten verbunden sahen: „Wir wissen, daß die Grundideen von dem, was heute gefühlt und geschaffen wird, schon vor uns bestanden haben, und weisen mit Betonung darauf hin, daß sie in ihrem Wesen nicht neu sind; aber die Tatsache, daß neue Formen heute an allen Enden Europas hervorsprossen wie eine schöne, ungeahnte Saat, das muß verkündet werden und auf all die Stellen muß hingewiesen werden, wo Neues entsteht. ... Das hiermit angekündigte erste Buch, dem andere in zwangloser Reihe folgen sollen, umfaßt die neueste malerische Bewegung in Frankreich, Deutschland und Rußland und zeigt ihre feinen Verbindungsfäden mit der Gotik und den Primitiven, mit Afrika und dem großen Orient, mit der so ausdrucksstarken ursprünglichen Volkskunst und Kinderkunst, besonders mit der modernsten musikalischen Bewegung in Europa und den neuen Bühnenideen unserer Zeit.“<sup>132</sup> Allem Anschein nach teilte Franz Marc die Auffassung Kandinskys, dass neben den individuellen und epochalen Bindungen eines Kunstwerks ein überindividuelles und überzeitliches Element existiert, das Kandinsky das „Element des Rein- und Ewig-Künstlerischen“ genannt hatte, „welches durch alle Menschen, Völker und Zeiten geht, im Kunstwerke jedes Künstlers, jeder Nation und jeder Epoche zu sehen ist und als Hauptelement der Kunst keinen Raum und keine Zeit kennt.“<sup>133</sup> Während Kandinsky das Bild einer Kette beziehungsweise eines Strahls heraufbeschwor, durch die sich die Gegenwärtigen mit der Vergangenheit und der Zukunft verbunden fühlten, wählte Franz Marc die Metapher der Verbindungsfäden, die sie in ein feingespinnenes Netz künstlerischer Beziehungen integrierten. Die Urheber des Almanachs verstanden sich, und darin zeigt sich ihre Unvoreingenommenheit, ihr Weitblick und ihre Größe, als Teil eines weltumspannenden Kontinuums der Kunst, das keine Ausschlusskriterien kennt und die Geltung keiner Form, keiner Gattung, keiner Künstlerin und keines Künstlers bestreitet.

## **Invention – Ruhm**

Obwohl die Herausgeber des Almanachs die aufgenommenen Kunstwerke aus ihrem jeweiligen Kontext und ihren geschichtlichen Zusammenhängen lösten, hatten sie doch ein ausgeprägtes Bewusstsein für die Historizität jedes Kunstwerks. Das geht unmissverständlich aus den oben zitierten Bemerkungen Kandinskys hervor, insbesondere den Ausführungen in seinem Traktat „Über das Geistige in der Kunst“. Man könnte

---

131 Tolstoj 1911, S. 255.

132 Kandinsky/Marc 1967, S. 316.

133 Kandinsky 1952, S. 80.

das Vorgehen von Kandinsky und Franz Marc als Widerspruch empfinden, den Kandinsky bei Gelegenheit jedoch als Aspekt einer höheren, bisher nicht verstandenen Harmonie apostrophierte. Da es den Malern vorrangig um die Ausdrucksqualitäten und das emotionale Potenzial der integrierten Kunstwerke ging, verstießen sie mit ihrem Künstlerbuch gegen beinahe alle akademischen Ordnungskriterien und Wissensbestände, indem sie Hierarchien einebneten, Grenzzäune umwarfen, Heterogenes vereinten, Werke namhafter Künstler mit denen namenloser Autoren konfrontierten und Ungleichzeitiges zusammenbanden. Allerdings ließen sie ein Fundament der akademischen Kunstgeschichtsschreibung unberührt: das der künstlerischen Invention, das seit den Anfängen der neuzeitlichen Kunsttheorie demjenigen Ruhm sicherte, der mit seinem Werk etwas nie Gesehenes schuf und auf diesem Weg der Geschichte der Kunst neue Impulse zu geben vermochte. Auch wenn Kandinsky sich als Erfinder der gegenstandslosen Malerei wähnte, was ihm auf alle Zeiten einen herausragenden Platz im Universum der bedeutenden Künstler sichern würde, war er sich keineswegs gewiss, dass kein Zweiter ihm den Rang streitig machen könnte. Nicht umsonst, und offenbar von Sorgen geplagt, betonte er mehrfach, dass er im Jahre 1911 sein erstes abstraktes Gemälde geschaffen habe, das den Titel „Bild mit Kreis“ trägt.<sup>134</sup> Das Beharrungsvermögen, mit dieser zeitlichen Einordnung als Urheber der abstrakten Malerei zu gelten, das Kandinsky an den Tag legte, speiste sich nicht zuletzt durch die Publikation des „Handbuchs der Kunstwissenschaft“ aus der Feder Hans Hildebrandts, der 1924 den achtzehnten Band der Reihe veröffentlichte und „Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts“ behandelte. Hildebrandt stellte Kandinsky sowohl im Kontext der Münchner Expressionisten als auch unter dem Aspekt einer absoluten, d. h. ungegenständlichen Malerei dar, aber damit war noch keineswegs ausgemacht, dass ihm tatsächlich der Ruhm des Begründers der abstrakten Malerei zukommen würde, zumal Hildebrandt weitere Künstler anführte, die, wie er versichern sollte, schon im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts, und damit vor Kandinsky, abstrakte Formen in ihrem Werk erkennen ließen.

Mit einem Brief, am 24. Januar 1937 in Neuilly sur Seine verfasst, bedankte sich Kandinsky für Hildebrandts Buch, das er, wie sein Autor im Nachgang berichtete, „kurz zuvor erhalten hatte“, wahrscheinlich als Geschenk.<sup>135</sup> Kandinsky schrieb: „Verehrter lieber Herr Professor Hildebrandt, mit sehr großem Interesse habe ich verschiedene Kapitel in Ihrem Buch „Kunstgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts“ gelesen, besonders die Kapitel, die über den Sinn des 19. Jahrhunderts und den Sinn des Überganges zur neuen Kunst geschrieben sind. Alles m. M. nach sehr vielseitig, lebendig, zur Wurzel gehend. Auch über einzelne Künstler habe ich viele Definitionen, Charakteristiken gelesen, die sehr umfassend sind. Das ganze Buch ist tatsächlich ein massgebendes, wichtiges Werk, und ein bleibendes. Aber welche Arbeit haben Sie geleistet! Wirklich ein ‚Monumentalbau‘! Ich freue mich sehr, das Buch zu besitzen. Da aber ‚auch die

---

134 Hahl-Koch 1990, S. 97; vgl. Roethel/Benjamin 1982, Bd. 1, S. 391, Nr. 405; Roethel/Benjamin 1977, S. 772–773.

135 Hildebrandt 1955, S. 327. Es ist anzunehmen, dass Hildebrandt die Neuauflage des Jahres 1931 Kandinsky übersandte.

Sonne Flecken aufweist', sind mir auch hier einige Fleckchen und kleine Lücken aufgefallen. Ich denke, es wird Sie interessieren, etwas darüber von mir zu hören."<sup>136</sup>

Kandinsky wies Hildebrandt darauf hin, dass im Gefolge von Ilja Jefimowitsch Repin, dem großen russischen Realisten, eine ganze Reihe bedeutender realistischer Maler angeführt zu werden verdienten, an erster Stelle Wassily Iwanowitsch Surikoff, gerade weil sie im Westen Europas keinem größeren Publikum durch Ausstellungen etwa bekannt geworden seien. Hinzu kämen eine „gewisse Stimmungsmalerei“, deren Aufkommen sowohl in Moskau als auch in Sankt Petersburg beobachtet werden konnte, dann eine „romantische ‚Retrospektive‘ Malerei“, schließlich eine „Theatermalerei“, die deshalb Erwähnung verdiene, weil Russland das erste Land gewesen sei, dass diese Aufgabe keinen Dekorations- oder Fachmalern überließ, sondern „richtige Künstler“ an die Theater berief, wo sich ihnen neue Perspektiven eröffneten.<sup>137</sup> Hildebrandt kam nicht umhin zu konzedieren, dass in Westeuropa tatsächlich nur jene russischen Künstler Beachtung gefunden hätten, die auch außerhalb ihrer Heimat wirkten, wie Marc Chagall, Alexander von Bechtejef, Kasimir Malewitsch, El Lissitzky, Alexander Archipenko und nicht zuletzt Wassily Kandinsky. Unkommentiert nahm der Autor die Einwände gegen die aufgezeigten Lücken in seiner Darstellung der russischen Kunst des 19. Jahrhunderts hin, wenngleich er aus seiner präzisen Kenntnis der Kunst des 20. Jahrhunderts die angemeldeten Bedenken Kandinskys zurückwies, obwohl sie gerade sein Werk betrafen.

Kandinsky ließ die Aussage Hildebrandts, dass „Adolf Hölzel in Stuttgart, Otto Meyer in Amden, Augusto Giacometti in Zürich ... um 1910 neben Kandinsky zur reinen Abstraktion gelangt“ seien,<sup>138</sup> hellhörig werden. Es versteht sich von selbst, dass die getroffene Feststellung Kandinsky beunruhigte, da hier Künstler genannt wurden, die ihm den Rang als Begründer der gegenstandslosen Malerei streitig machen könnten. Die im Ungefähren verbleibende Datierung zur Entstehung der abstrakten Malerei musste die Frage der Priorität wie einen Wettlauf gegen die Zeit erscheinen lassen. Außerdem dürfte Kandinsky irritiert haben, dass Hildebrandt als kritischer, unabhängiger Kunsthistoriker sein Werk kontextualisierte, die langsam sichtbar werdende Abstraktion im Œuvre des Malers nicht als einzelne künstlerische Tat betrachtete, sondern als einen erkennbaren Zug der Zeit, was die Vorstellung, dass das künstlerische Ingenium nur aus sich heraus arbeite und dank seiner Einzigartigkeit und Unvergleichbarkeit zu singulären Lösungen gelange, in Frage stellte.<sup>139</sup> Kandinsky sah sich daraufhin zu folgender Erklärung veranlasst: „Was mich anbelangt, habe ich mein erstes abstr. Gemälde 1911 gemalt. Die Anläufe dazu von vorhergehenden Jahren kann ich nicht Abstraktion nennen (d. h. meine Anläufe), obwohl der Gegenstand ( ) auch schon damals vielleicht nicht mehr zu erkennen (war). Und die genannten 3 Künstler haben sie tatsächlich um 1910 abstr. Bilder gemalt?“<sup>140</sup> Die wörtliche Entgegnung Hildebrandts ist nicht

---

136 Hildebrandt 1955, S. 328.

137 Hildebrandt 1955, S. 328.

138 Hildebrandt 1924, S. 398.

139 Vgl. Müller 2004, S. 83ff.

140 Hildebrandt 1955, S. 329.

überliefert, aber aus der Erinnerung hielt er 1955 das Folgende fest: „Kandinsky äußerte sein Erstaunen, daß meinem Handbuchband zufolge gleichzeitig mit ihm auch Adolf Hoelzel, Otto Meyer-Amden und Augusto Giacometti sich mit dem Problem gegenstandsloser Malerei befaßt haben sollten. Was jedoch zutrifft. Hoelzels graphische Versuche dieser Art und farbtheoretische Übungen zusammen mit seinen Schülern setzten schon vor seiner Berufung nach Stuttgart (1906) ein. Otto Meyer hat das Problem in seinen Stuttgarter Jahren (1908-1912) mit tiefem Ernst verfolgt. Ausgehend von einfachen Motiven (Kopfprofil, Maiglöckchen-Umriß usw.), gelangte er auf der Suche nach Gesetzmäßigkeiten des Formenaufbaus innerhalb der viereckigen Fläche zu rein geometrisierenden Bildungen, deren rhythmisches Gefüge den dinghaften Ursprung nicht mehr ahnen läßt. Oskar Schlemmer deutet es in seiner umfassenden Otto-Meyer-Monographie, Johannespresse Zürich 1934, mehrfach an, und Willi Baumeister erinnert sich genau an einen bestimmten dieser gegenstandslosen, leider verschollenen Versuche. Giacometti zeigte mir um 1910 rein abstrakte Analysen der Farbklänge, die ihn an den Mosaiken zu Ravenna begeistert hatten. Doch führten die Experimente dieser drei nicht zu Bildkunstwerken, die auch für die Öffentlichkeit bestimmt waren. Daher konnte meine Antwort Kandinsky versichern, daß das Verdienst, die große allgemeine Bewegung gegenstandsloser Malerei ins Leben gerufen zu haben, auch nach meiner Überzeugung ihm gebühre. Kandinsky war mit dieser Erklärung zufrieden“.<sup>141</sup>

Es zeigt sich, dass der Maler aufmerksam die Einordnung und Deutung seines Werks in der akademischen Literatur verfolgte, sie kommentierte und zu korrigieren suchte, sofern es ihm nötig erschien. Die Frage der Priorität wollte er nicht dem Spiel des Zufalls überlassen. Dass er sich in der öffentlichen Wahrnehmung beachtlicher Aufmerksamkeit erfreute, ist fraglos das Ergebnis seiner zahlreichen Einzel- und Gruppenausstellungen sowie einer umfangreichen publizistischen Tätigkeit, die in den Jahren 1911/12 einen ersten Zenit erreichte. Die fortwährende Aktivität, sein Werk öffentlich zu präsentieren, trug wesentlich dazu bei, dass sich die Idee der gegenstandslosen Malerei mit seinem Namen verband. Vor diesem Hintergrund erscheinen die gelegentlichen Fehldatierungen einzelner Werke in neuem Licht, insbesondere im Falle des „Ersten Abstrakten Aquarells“, das Kandinsky mit der Jahreszahl 1910 versah, wenngleich die Forschung es heute für unstrittig hält, dass das Blatt 1913 im Zuge der Entwurfsarbeiten für „Komposition VII“ entstand. Die aufgezeigte Chronologie des Künstlers, dass er sein erstes abstraktes Gemälde 1911 schuf, lässt die Datierung des Aquarells im Horizont strategischer Absichten erscheinen. In der Regel wird der Fehler mit dem Hinweis überspielt, dass Kandinsky seine Werke oftmals nachträglich, manchmal erst in Abstand mehrerer Jahre datierte und signierte. Im Falle des „Ersten Abstrakten Aquarells“ aber ist das Vorgehen zu durchsichtig, als dass man es für Zufall halten könnte. Zu viel hing von der zeitlichen Einordnung seiner ersten abstrakten Arbeiten in die Jahre 1910/11 ab, da mit Hildebrandts Buch ungeahnte Konkurrenten auf den Plan traten, die sein Verdienst hätten relativieren können. Deutlich spürt man das Bemühen, sich den Ruf als Urheber der abstrakten Malerei zu sichern und die Deutungshoheit über das eigene Werk zu wahren, weil nur sie, so die Vorstellung, vor gravierenden Fehleinschätzungen schützen könne. Man kann das nicht ganz abweisen,

---

141 Hildebrandt 1955, S. 327f.

denn ohne die Selbstzeugnisse des Künstlers, könnte es schwerlich gelingen, die Tiefendimensionen seiner Werke zu erschließen. Das heißt aber nicht, dass der Künstler sein erster und prädestinierter Interpret ist.

# Bibliografie

## Quellen

### Apollonio 1972

Umbro Apollonio (Hg.), Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909–1918, Köln 1972

### Fiedler 1991

Konrad Fiedler, Schriften zur Kunst. Nachdruck der Ausgabe München 1913/14, hg. von Gottfried Boehm, 2 Bde., München 1991

### Hildebrandt 1924

Hans Hildebrandt, Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Handbuch der Kunstwissenschaft [18], Potsdam 1924

### Hildebrandt 1955

Hans Hildebrandt (Hg.), Drei Briefe von Kandinsky, in: Werk. Schweizer Monatszeitschrift für Architektur, Kunst und künstlerisches Gewerbe 42, Nr. 10, Oktober 1955, S. 327–331

### Kandinsky 1976

Nina Kandinsky, Kandinsky und ich, München 1976

### Kandinsky 1912

Wassily Kandinsky, Ueber Kunstverstehen, in: Der Sturm 3, Nr. 129, Oktober 1912, S. 157–158

### Kandinsky 1913

Kandinsky 1901–1913, Sturm-Galerie, Berlin [1913]

### Kandinsky 1952

Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst (1912), hg. von Max Bill, Bern 1952

### Kandinsky 1955

Wassily Kandinsky, Punkt und Linie zu Fläche (1926), hg. von Max Bill, Bern 1955

### Kandinsky 1967, Formfrage

Wassily Kandinsky, Über die Formfrage (1912), in: Wassily Kandinsky, Franz Marc (Hg.), Der Blaue Reiter, Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, München 1967, S. 132–182

### Kandinsky 1967, Klang

Wassily Kandinsky, Der gelbe Klang. Eine Bühnenkomposition (1912), in: Wassily Kandinsky, Franz Marc (Hg.), Der Blaue Reiter. Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, München 1967, S. 209–229

### Kandinsky 1980, Rückblicke

Wassily Kandinsky, Rückblicke (1913), in: Ders., Autobiographische Schriften, hg. von Hans K. Roethel und Jelena Hahl-Koch, Bern 1980, S. 27–50



**Kandinsky 1980, Werdegang**

Wassily Kandinsky, Mein Werdegang (1914), in: Ders., Autobiographische Schriften, hg. von Hans K. Roethel und Jelena Hahl-Koch, Bern 1980, S. 51–59

**Kandinsky 1980, Selbstcharakteristik**

Wassily Kandinsky, Selbstcharakteristik (1919), in: Ders., Autobiographische Schriften, hg. von Hans K. Roethel und Jelena Hahl-Koch, Bern 1980, S. 60–62

**Kandinsky 1982**

Wassily Kandinsky, Complete Writings on Art, Bd. 1 1901–1921, Bd. 2 1922–1943, hg. von Kenneth C. Lindsay und Peter Vergo, Boston 1982

**Kandinsky 2007, Farben**

Wassily Kandinsky, Definieren der Farben [1904], in: Ders., Gesammelte Schriften 1889–1916, hg. von Helmut Friedel, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung München, München, Berlin, London, New York 2007, S. 249–258

**Kandinsky 2007, Inhalt**

Wassily Kandinsky, Inhalt und Form (um 1910), in: Ders., Gesammelte Schriften 1889–1916, hg. von Helmut Friedel, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung München, München, Berlin, London, New York 2007, S. 404–406

**Kandinsky 2007, ‚Neue‘ Kunst**

Wassily Kandinsky, Wohin geht die ‚Neue‘ Kunst? (1911), in: Ders., Gesammelte Schriften 1889–1916, hg. von Helmut Friedel, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung München, München, Berlin, London, New York 2007, S. 422–426

**Kandinsky 2008**

Wassily Kandinsky, Kleine Welten. Zwölf Blatt Originalgraphik (1922), Reprint und Begleitband, hg. von Helmut Friedel und Annegret Hoberg, München 2008

**Kandinsky/Marc 1912**

Wassily Kandinsky, Franz Marc (Hg.), Der Blaue Reiter, München 1912

**Kandinsky/Marc 1967**

Wassily Kandinsky, Franz Marc (Hg.), Der Blaue Reiter, Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, München 1967

**Kandinsky/Marc 1983**

Wassily Kandinsky, Franz Marc, Briefwechsel. Mit Briefen von und an Gabriele Münter und Maria Marc, hg., eingeleitet und kommentiert von Klaus Lankheit, München, Zürich 1983

**Kandinsky/Münter 2005**

Wassily Kandinsky und Gabriele Münter in Murnau und Kochel 1902–1914. Briefe und Erinnerungen, hg. von Annegret Hoberg, München, Berlin, London, New York 2005

**Marc 1978**

Franz Marc, Bemerkungen zu: L. N. Tolstoj, Was ist Kunst? in: Ders., Schriften, hg. von Klaus Lankheit, München 1978, S. 174–184

**Nietzsche 1960**

Friedrich Nietzsche, Werke in drei Bänden, hg. von Karl Schlechta, München 1960

**Ovid 1980**

Publius Ovidius Naso, Metamorphosen, Epos in 15 Büchern. Übers. und hrsg. von Hermann Breitenbach mit einer Einleitung von L. P. Wilkinson, Stuttgart 1980

**Schönberg 1976**

Arnold Schönberg, Probleme des Kunstunterrichts (1910), in: Ders., Stil und Gedanke, Aufsätze zur Musik, hg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt 1976, S. 165–168

**Schönberg/Kandinsky 1983**

Arnold Schönberg, Wassily Kandinsky, Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung, hg. von Jelena Hahl-Koch, München 1983

**Tolstoj 1911**

Leo N. Tolstoj, Was ist Kunst? (1898), übers. von Michael Feofanoff, Jena 1911

**Tolstoi 1968**

Lew Tolstoi, Über Shakespeare und das Drama. Kritische Skizze (1903), in: Ders., Gesammelte Werke in zwanzig Bänden, hg. von Eberhard Dieckmann und Gerhard Dudek, Bd. 14 Ästhetische Schriften, Berlin 1968, S. 252–321

**Tolstoi 1985**

Leo Tolstoi, Die Kosaken. Eine Geschichte aus dem Kaukasus, in: Ders., Gesammelte Erzählungen in sechs Bänden, Bd. 2. Die Edition folgt Bd. IX der Gesamtausgabe des dichterischen Werkes in Einzelausgaben, hg. von Erich Böhme im Malik Verlag, Berlin 1928, Zürich 1985, S. 47–264

**Tolstoi 2010**

Lew Tolstoi, Krieg und Frieden, übers. und kommentiert von Barbara Conrad, 2 Bde., München 2010

**Zweig 1928**

Stefan Zweig, Drei Dichter ihres Lebens. Casanova, Stendhal, Tolstoi, Leipzig 1928

## **Werkverzeichnisse**

**Barnett 1992/94**

Vivian Endicott Barnett, Kandinsky. Werkverzeichnis der Aquarelle, Bd. 1 1900–1921, München 1992, Bd. 2 1922–1944, München 1994

**Barnett 2006/07**

Vivian Endicott Barnett, Kandinsky, Drawings. Catalogue Raisonné, Bd. 1 Individual Drawings, London 2006, Bd. 2 Sketchbooks, London 2007

**Friedel/Hoberg 2008**

Helmut Friedel, Annegret Hoberg (Hg.), Kandinsky. Das druckgrafische Werk, Complete Prints, Kat. anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München, Köln 2008

**Roethel 1970**

Hans K. Roethel, Kandinsky. Das graphische Werk, Köln 1970

**Roethel/Benjamin 1982/84**

Hans K. Roethel, Jean K. Benjamin, Kandinsky. Werkverzeichnis der Ölgemälde, Bd. 1 1900–1915, München 1982, Bd. 2 1916–1944, München 1984

## Darstellungen

**Ackermann 1995**

Marion Ackermann, „Rückblicke“ – Kandinskys Autobiographie im Kontext seiner frühen Schriften, MS, Diss. Universität Göttingen, Göttingen 1995

**Aronov 2006**

Igor Aronov, Kandinsky's Quest. A Study in the Artist's Personal Symbolism 1866–1907, New York 2006

**Barnett 1983**

Vivian Endicott Barnett, Kandinsky at the Guggenheim, New York 1983

**Barnett 1994**

Vivian Endicott Barnett, Kandinskys Hauskataloge: Kategorien, Formate, Stilmittel, in: Der frühe Kandinsky 1900–1910, Ausst.-Kat. Brücke-Museum Berlin, hg. von Magdalena Moeller, München 1994, S. 47–55

**Basel 2006**

Kandinsky. Malerei 1908–1921, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel, hg. von Hartwig Fischer und Sean Rainbird, Ostfildern 2006

**Berlin 1994**

Der frühe Kandinsky 1900–1910, Ausst.-Kat. Brücke-Museum Berlin, hg. von Magdalena Moeller, München 1994

**Besch 2004**

Ingeborg Besch, Wassily Kandinsky, Bildwerdung. Das Prinzip der Inneren Notwendigkeit. Ausgewählte Werke von 1911–1944, Saarbrücken 2004

**Bowlt 1989**

John E. Bowlt, Wassily Kandinsky. Verbindungen zu Russland, in: Wassily Kandinsky. Die erste sowjetische Retrospektive, Gemälde, Zeichnungen und Graphik aus sowjetischen und westlichen Museen, hg. von Jurij K. Korolev und Christoph Vitali, Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt 1989, S. 59–78

**Brinkmann 1980**

Heribert Brinkmann, Wassily Kandinsky als Dichter, MS, Diss. Universität Köln, Köln 1980

**Brisch 1955**

Klaus Brisch, Wassily Kandinsky (1866–1944). Untersuchungen zur Entstehung der gegenstandslosen Malerei an seinem Werk von 1900 – 1921, MS, Diss. Universität Bonn, Bonn 1955

**Brucher 1999**

Günter Brucher, Wassily Kandinsky. Wege zur Abstraktion, München, London, New York 1999

**Busch 1993**

Werner Busch, Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne, München 1993

**Conil Lacoste 1979**

Michel Conil Lacoste, Kandinsky, München 1979

**Dabrowski 1995**

Magdalena Dabrowski, Compositions. The Creation of a New Spiritual Realm, in: Kandinsky. Compositions, Ausst.-Kat. The Museum of Modern Art New York, hg. von Magdalena Dabrowski, New York 1995, S. 11-59

**Dämmer 1991**

Elisabeth Dämmer, Kandinskys erste sieben Kompositionen. Betrachtungen, Analyse, Versuch einer Deutung, 2 Bde., MS, Diss., Ludwig-Maximilians-Universität München (1986), Hillesheim/Bolsdorf 1991

**Derouet/Boissel 1984**

Christian Derouet, Jessica Boissel, Kandinsky. Œuvres de Vassily Kandinsky (1866-1944), Catalogue établi, Collections du Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris 1984

**Düchting 2008**

Hajo Düchting, Wassily Kandinsky, München 2008

**Dziersk, 1995**

Hans-Martin Dziersk, Abstraktion und Zeitlosigkeit. Kandinsky und die Tradition der Malerei, Ostfildern 1995

**Eichner 1957**

Johannes Eichner, Kandinsky und Gabriele Münter. Von Ursprüngen moderner Kunst, München [1957]

**Ewals 1996**

Leo Ewals, Ary Scheffer 1795-1858, gevierd romanticus, Zwolle 1996

**Fermor 1993**

Sharon Fermor, Piero di Cosimo. Fiction, Invention and Fantasia, London 1993

**Forberg/Metken 1975**

Gustave Doré, Das graphische Werk. Ausgewählt von Gabriele Forberg, Nachwort von Günter Metken, 2 Bde., München 1975

**Frankfurt 1989**

Wassily Kandinsky. Die erste sowjetische Retrospektive, Gemälde, Zeichnungen und Graphik aus sowjetischen und westlichen Museen, Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt, hg. von Jurij K. Korolev und Christoph Vitali, Frankfurt 1989

**Friedel/Hoberg 2016**

Helmut Friedel, Annegret Hoberg (Hg.), Kandinsky, München, London, New York 2016

**Floch 1981**

Jean-Marie Floch, Sémiotique d'un discours plastique non figuratif, in: Communications 34, 1981, S. 135-157

**Gaßner/Kersten 1991**

Hubertus Gaßner, Wolfgang Kersten, Physikalisches Weltbild und abstrakte Bildwelten bei Wassily Kandinsky, in: Monika Wagner (Hg.), Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst, Reinbek 1991, Bd.1, S.265-287

**Gollek 1974**

Rosel Gollek, Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München, München 1974

**Gottdang 2004**

Andrea Gottdang, Vorbild Musik. Die Geschichte einer Idee in der Malerei im deutschsprachigen Raum 1780-1915, München, Berlin 2004

**Grohmann 1958**

Will Grohmann, Wassily Kandinsky. Leben und Werk, Köln 1958

**Hahl-Koch 1990**

Jelena Hahl-Koch, Kandinskys Erstes Abstraktes Ölbild 1989 wiedergefunden, in: Kunstchronik 43, 1990, S. 95-103

**Hahl-Koch 1993**

Jelena Hahl-Koch, Kandinsky, Stuttgart 1993

**Haldemann 2001**

Matthias Haldemann, Kandinskys Abstraktion. Die Entstehung und Transformation seines Bildkonzepts, München 2001

**Haldemann 2016**

Matthias Haldemann, Kandinsky, München 2016

**Hanfstaengl 1974**

Erika Hanfstaengl, Wassily Kandinsky, Zeichnungen und Aquarelle. Katalog der Sammlung in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München, München 1974

**Heller 1983**

Reinhold Heller, Kandinsky and Traditions Apocalyptic, in: Art Journal 43, 1983, S. 19-26

**Hess 1981**

Walter Hess, Das Problem der Farbe in den Selbstzeugnissen der Maler von Cézanne bis Mondrian, Mittenwald 1981

**Kappeler 2013**

Andreas Kappeler, Die Kosaken. Geschichte und Legenden, München 2013

**Kjetsaa 2001**

Geir Kjetsaa, Lew Tolstoi. Dichter und Religionsphilosoph, Gernsbach 2001

**Kleine 1990**

Gisela Kleine, Gabriele Münter und Wassily Kandinsky. Biographie eines Paares, Frankfurt am Main 1990

**Kojève 2005**

Alexandre Kojève, Die konkrete Malerei Kandinskys, Bern, Berlin 2005

**Lassaigne 1964**

Jacques Lassaigne, Kandinsky. Biographisch-kritische Studie, Genf 1964

**Lavrin 1961**

Janko Lavrin, Lev Tolstoj in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek 1961

**Lindsay 1951**

Kenneth C. Lindsay, An Examination of the Fundamental Theories of Wassily Kandinsky, MS, Diss. University of Wisconsin, Madison 1951

**Lindsay 1953**

Kenneth C. Lindsay, The Genesis and Meaning of the Cover Design for the First Blaue Reiter Exhibition Catalogue, in: The Art Bulletin 35, 1953, S. 47-50

**London/Basel 2006**

Kandinsky. The Path to Abstraction. Ausst.-Kat. The Tate Modern London, Kunstmuseum Basel, hg. von Hartwig Fischer und Sean Rainbird, London 2006

**Mackert-Riedel 2003**

Barbara Mackert-Riedel, Wassily Kandinsky über eigene Bilder. Zum Problem der Interpretation moderner Malerei, Weimar 2003

**Mazur-Keblowski 1993**

Eva Mazur-Keblowski, Die russischen Determinanten der abstrakten Kunst bei Kandinsky, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 54, 1993, S. 265-280

**Mazur-Keblowski 2000**

Eva Mazur-Keblowski, Apokalypse als Hoffnung. Die russischen Aspekte der Kunst und Kunsttheorie Vasilij Kandinskijs vor 1914, Tübingen 2000

**Müller 2004**

Ulrich Müller, Raum, Bewegung und Zeit im Werk von Walter Gropius und Ludwig Mies van der Rohe, Berlin 2004

**München 1976**

Wassily Kandinsky 1866–1944. Ausst.-Kat. Haus der Kunst München, hg. von Thomas M. Messer, München 1976

**München 1982**

Kandinsky und München. Begegnungen und Wandlungen 1896–1914, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München, hg. von Armin Zweite, München 1982

**München 1995**

Das bunte Leben. Wassily Kandinsky im Lenbachhaus, Ausst.-Kat. bearb. von Vivian Endicott Barnett, hg. von Helmut Friedel, Köln 1995

**München 1997**

Grenzgänger. Wassily Kandinsky – Maler zwischen Murnau, Moskau und Paris, Ausst.-Kat. Bayerische Vereinsbank, München 1997

**München 2006**

Gegen Kandinsky. Against Kandinsky, Ausst.-Kat. Museum Villa Stuck München, hg. von Margarita Tupitsyn, Ostfildern 2006

**München 2008**

Kandinsky absolut abstrakt. Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, hg. von Helmut Friedel, München, Berlin, London, New York 2008

**Murnau 1998**

Der Almanach „Der Blaue Reiter“. Bilder und Bildwerke in Originalen, Ausst.-Kat. Schlossmuseum Murnau, hg. von Brigitte Salmen, Murnau 1998

**Neumann/Piscator/Prüfer 1955**

Alfred Neumann, Erwin Piscator, Guntram Prüfer, Krieg und Frieden nach dem Roman von Leo Tolstoi für die Bühne nacherzählt und bearbeitet von A. Neumann, E. Piscator und G. Prüfer, Hamburg 1955

**New York 1966**

Vasily Kandinsky. Painting on Glass (Hinterglasmalerei), Anniversary Exhibition, Ausst.-Kat. The Solomon R. Guggenheim Museum New York, mit einer Einführung von Hans Konrad Roethel, New York 1966

**Nishida 1978**

Hideho Nishida, Genèse de „la Première aquarelle abstraite“ de Kandinsky, in: Art History (Bijutsushigaku) 1, 1978, S. 1–20

**Overy 1970**

Paul Overy, Kandinsky. Die Sprache des Auges, Köln 1970

**Podzemskaia 2000**

Nadia Podzemskaia, Colore, Simbolo, Immagine. Origine della teoria di Kandinsky, Florenz 2000

**Prokofjew 1961**

Sergei Prokofjew, Krieg und Frieden. Oper in drei Teilen, nach dem Roman von Leo Tolstoi, Text von Sergei Prokofjew und Mira Mendelson-Prokofjewa. Bühnenfassung und Übersetzung der Leipziger Oper nach dem Roman und dem russischen Libretto, Leipzig 1961

**Pysnovskaja 2005**

Zinaida Pysnovskaja, Franc Mark o L've Tolstom: frontovye pis'ma i zametki, in: Sobranie, Heft 2, 2005, S. 100-105

**Read 1959**

Herbert Read, Kandinsky 1866-1944, Berlin 1959

**Reifenscheid 2000**

Beate Reifenscheid (Hg.), Die innere Notwendigkeit. Gedanken zur Musik, Malerei und Bühne bei Schönberg, Kandinsky und anderen, Bielefeld 2000

**Renger/Denk 2002**

Konrad Renger, Claudia Denk, Flämische Malerei des Barock in der Alten Pinakothek München, Köln 2002

**Riedl 1991**

Peter Anselm Riedl, Kandinsky, Reinbek 1991

**Ringbom 1966**

Sixten Ringbom, Art in „The Epoch of the Great Spiritual“. Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 29, 1966, S. 386-418

**Ringbom 1970**

Sixten Ringbom, The Sounding Cosmos. A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting (= Acta Academiae Aboensis, Ser. A, 38.2) Abo 1970

**Ringbom 1982**

Sixten Ringbom, Kandinsky und das Okkulte, in: Kandinsky und München. Begegnungen und Wandlungen 1896-1914, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München, hg. von Armin Zweite, München 1982, S. 85-101

**Roditi 1960**

Edouard Roditi, Dialoge über Kunst. Aus dem Englischen übertragen von A. E. Leroy, Wiesbaden 1960

**Roethel/Benjamin 1977**

Hans K. Roethel, Jean K. Benjamin, A New Light on Kandinsky's First Abstract Painting, in: Burlington Magazine 119, 1977, S. 772-773

**Roethel 1982**

Hans Konrad Roethel, Kandinsky, München, Zürich 1982



**Rother 1992**

Susanne Rother, Der Regenbogen. Eine malereigeschichtliche Studie, Köln, Weimar 1992

**Schibli 1983**

Sigfried Schibli, Alexander Skrjabin und seine Musik. Grenzüberschreitungen eines prometheischen Geistes, München, Zürich 1983

**Schmalenbach 1986**

Werner Schmalenbach, Bilder des 20. Jahrhunderts. Die Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf, München 1986

**Schmid 2010**

Ulrich Schmid, Lew Tolstoi, München 2010

**Schreyer 1956**

Lothar Schreyer, Die Ikone – Wassily Kandinsky, in: Ders. Erinnerungen an Sturm und Bauhaus, München 1956, S. 225–236

**Sers 2015**

Philippe Sers, Kandinsky. The Elements of Art, London 2015

**Short 2010**

Christopher Short, The Art Theory of Wassily Kandinsky, 1909–1928. The Quest for Synthesis, Oxford, Bern, Berlin 2010

**Stuttgart 1985**

Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart, hg. von Karin von Maur, München 1985

**Thürlemann 1986**

Felix Thürlemann, Kandinsky über Kandinsky. Der Künstler als Interpret eigener Werke, Bern 1986

**Tübingen 1999**

Kandinsky, „Die Welt klingt“. Hauptwerke aus dem Centre Georges Pompidou, Ausst.-Kat. Kunsthalle Tübingen, hg. von Götz Adriani und Fabrice Hergott, Köln 1999

**Ullmann 1993**

Ludwig Ullmann, Picasso und der Krieg, Bielefeld 1993

**Vergo 1986**

Peter Vergo, Kandinsky. Cossacks, The Tate Gallery, London 1986

**Vezin 1991**

Annette und Luc Vezin, Kandinsky und Der Blaue Reiter, Paris 1991

**Volboudt 1974**

Pierre Volboudt, Die Zeichnungen Wassily Kandinskys, Köln 1974

**Warnke 2006**

Martin Warnke, Rubens. Leben und Werk, Köln 2006

**Washton Long 1980**

Rose-Carol Washton Long, Kandinsky. The Development of an Abstract Style, Oxford 1980

**Washton Long 1983**

Rose-Carol Washton Long, Kandinsky's Vision of Utopia as a Garden of Love, in: Art Journal 43, 1983, S. 50-60

**Weiler 1959**

Clemens Weiler, Alexej Jawlensky, Köln 1959

**Weiss 1995**

Peg Weiss, Kandinsky and Old Russia. The Artist as Ethnographer and Shaman, New Haven, London 1995

**White 1988**

Christopher White, Peter Paul Rubens. Leben und Kunst, Stuttgart, Zürich 1988

**Wien/Wuppertal 2004**

Wassily Kandinsky. Der Klang der Farbe, 1909-1921, Ausst.-Kat. Kunstforum Wien, Von der Heydt-Museum Wuppertal, hg. von Evelyn Benesch, Bad Breisig 2004

**Willems 1989**

Gottfried Willems, Anschaulichkeit. Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils, Tübingen 1989

**Zander Rudenstine 1976**

Angelica Zander Rudenstine, The Guggenheim Museum Collection, Paintings 1880-1945, 2 Bde., New York 1976

**Zimmermann 2002**

Reinhard Zimmermann, Die Kunsttheorie von Wassily Kandinsky, Bd. 1 Darstellung, Bd. 2 Dokumentation, Berlin 2002

# Impressum

## Inhaltliche Verantwortung

PD Dr. Ulrich Müller, bis März 2023 Dozent für Neuere und Neueste Kunstgeschichte, Friedrich-Schiller-Universität Jena, seit April 2023 wohnhaft in Berlin

E-Mail: [kontakt@monopolprozess.de](mailto:kontakt@monopolprozess.de)

## Hinweis zum Titel der Webseite

Siehe Wolfram Högrefe, Bemerkungen zum visuellen Programm von Joseph Beuys. Parallel- und Monopolprozess, in: Ulrich Müller (Hg.), Joseph Beuys Parallelprozesse. Archäologie einer künstlerischen Praxis, München 2012, S. 42 – 51, auch S. 138.